MUZICA

Serie nouă - Anul IV Nr. 3 (15) iulie - septembrie 1993

3 / 1993

DIN SUMAR

Ileana Ursu - *Pascal Bentoiu*

Valentina Sandu-Dediu - *Ulpiu Vlad* (I)

Mihaela Marinescu - *Dialog cu Theodor Grigoriu despre "Columna modală"* (II)

Vasile Vasile - *"Recviemul-Parastas" de Marțian Negrea*

CENTENAR ALFRED ALESSANDRESCU
Octavian Lazăr Cosma, Lisette Georgescu, Ileana Rațiu

Irinel Anghel - *Orientări estetice contemporane - Muzica conceptuală (I)*

Titus Moisescu - *Ipostaze noi în evoluția muzicii bizantine și de tradiție bizantină în evul mediu românesc*

Ion Dumitrescu - *Filele mele de calendar*

Didia Saint Georges - *Enescu m-a dit*

SĂPTĂMÎNA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII NOI

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PORTRETE COMPONISTICE

Ileana Ursu
Pascal Bentoiu 4

Valentina Sandu-Dediu
Ulpiu Vlad (I) 29

CREAȚII

Mihaela Marinescu
Dialog cu Theodor Grigoriu despre "Columna Modală" (II) 44

Vasile Vasile
"Recviemul-Parastas" de Marțian Negrea 61

CENTENAR ALFRED ALESSANDRESCU

Octavian Lazăr Cosma
Vocația muzicianului total 70

Lisette Georgescu
Cum l-am cunoscut pe Alfred Alessandrescu 84

Ileana Rațiu
Scrisori Alfred Alessandrescu-Mihail Jora 87

STUDII

Irinel Anghel
Orientări estetice contemporane - Muzica conceptuală (I) 95

PEDAGOGIE

Mircea Dan Răducanu
Unele implicații ale teoriei arhetipurilor în psihopedagogia instrumentală ... 112

ISTORIOGRAFIE

Titus Moisescu
Ipostaze noi în evoluția muzicii bizantine și de tradiție bizantină în evul mediu românesc 116

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

Ion Dumitrescu
Filele mele de calendar 134

Didia Saint Georges
Enescu m'a dit 138

SĂPTĂMÎNA INTERNAŢIONALĂ A MUZICII NOI

Cronici semnate de: Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduş, Petre Codreanu, Michaela Roşu, Ileana Ursu, Mihaela Marinescu, Valentina Sandu-Dediu, Marin Marian şi Viorel Cosma 146

DE PESTE HOTARE

Francisc László
Istoria muzicii în Austria. Masă rotundă la Viena 157

CONTENTS

COMPOSERS' PORTRAITS

Ileana Ursu
Pascal Bentoiu 4

Valentina Sandu-Dediu
Ulpiu Vlad (I) 29

CREATIONS

Mihaela Marinescu
Dialogue with Theodor Grigoriu about the "Modal Column" (II) 44

Vasile Vasile
The "Requiem-Parastas" by Marţian Negrea 61

ALFRED ALESSANDRESCU - CENTENARY

Octavian Lazăr Cosma
The Vocation of a Total Musician 70

https://biblioteca-digitala.ro

Lisette Georgescu
How I Met Alfred Alessandrescu 84

Ileana Raţiu
Letters Alfred Alessandrescu-Mihail Jora 87

STUDIES

Irinel Anghel
Contemporary Aesthetic Orientations - Conceptual Music (I) 95

PEDAGOGY

Mircea Dan Răducanu
Some Implications of the Theory of Archetypes in Instrumental Psychology and Pedagogy 112

HISTORIOGRAPHY

Titus Moisescu
New Hypostases in the Evolution of Byzantine and Byzantine- Tradition Music in the Romanian Middle Ages 116

MEMOIRS

Ion Dumitrescu
My Calendar Leaves 134

Didia Saint Georges
Enescu m'a dit... 138

THE INTERNATIONAL WEEK OF NEW MUSIC

Chronicles signed by: Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduş, Petre Codreanu, Michaela Roşu, Ileana Ursu, Mihaela Marinescu, Valentina Sandu-Dediu, Marin Marian şi Viorel Cosma. 146

FROM ABROAD

Francisc László
The History of Music in Austria. Round Table in Vienna 157

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE COMPONISTICE

PASCAL BENTOIU

Ileana Ursu

În peisajul componistic contemporan, muzicianul Pascal Bentoiu - aflat în mijlocul celui de-al șaptelea deceniu de viață - s-a impus ca o personalitate singulară și deplin conturată. Maturitatea vîrstei (compozitorul fiind născut în ziua de 22 aprilie 1927, la București), numărul impresionant al creațiilor sale în domeniul muzicii simfonice, de operă, camerale, vocale și de teatru, realizările sale ca muzicolog, critic, estetician și folclorist (a scris studii, eseuri, cronici muzicale, articole, recenzii, note critice și volume) conferă o deosebită greutate și rotunjime spirituală acestei personalități atît de profund atașate de modelul enescian și comparate, astăzi, cu monștri sacri ai muzicii universale: cu Anton Bruckner pentru opusurile sale simfonice (în viziunea compozitorului și teoreticianului Anatol Vieru) și cu Alban Berg pentru creațiile sale în domeniul teatrului liric (în viziunea muzicologului francez Antoine Goléa). În perioada funcționării ca cercetător științific la Institutul de folclor din București (1953-1956) a efectuat numeroase culegeri și transcrieri de folclor, pe care le-a fructificat într-o viziune originală, în studiile: "100 Jocuri din Ardeal" (în colaborare cu Rodica Weiss, la ESPLA, București, 1955); "Cîteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești" - în care autorul continuă în mod creator cercetările bartókiene în problema ritmului ardelenesc de joc (în Nr.1-2 al "Revistei de folclor", București, 1956); "Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal" (în "Studii de muzicologie", Volumul I, București, 1965).

Înainte de a pătrunde în laboratorul de creație al acestui complex și reflexiv muzician, care filtrează și sintetizează într-o viziune modernă cele mai viabile sugestii oferite atît de tradiția muzicală universală cît și de orizonturile estetice ale muzicii secolului XX, subliniem premisele vocației sale artistice, favorizate de studii cu muzicieni de prestigiu, precum Mihail Jora, Vasile Filip și alții.

Studiile efectuate la Facultatea de Drept din București nu l-au împiedicat să urmeze calea muzicii, pe care a obținut succese de rezonanță mondială și a fost investit cu înalte responsabilități de breaslă. În acest sens, în perioada 1 ianuarie 1990-octombrie 1992, Pascal Bentoiu a fost Președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. În urma aprofundării creației acestui maestru al muzicii românești, vom spune că este dificil de stabilit genul care l-a consacrat, și, prin urmare, dreptul la prioritate în analiza creației sale, deopotrivă de valoroasă pe tărîm simfonic, lirico-dramatic, concertant și cameral. Poate că primirea entuziastă, de către public și presa de specialitate, a operelor lui Pascal Bentoiu, ar justifica stabilirea primelor repere, în zona creației lirico-dramatice. Ne vom opri, însă, din considerente ce vizează gîndirea

https://biblioteca-digitala.ro

eminamente simfonică a compozitorului Pascal Bentoiu, asupra creației sale simfonice - o dragoste dintîi (intersectată, la un moment dat cu cealaltă mare dragoste, pentru operă), la care nu a renunțat pe o perioadă de aproape patru decenii.

I. CREAȚIA SIMFONICĂ

De la lucrări cu tentă programatică precum *"Suita ardelenească" op.6* (1955), *Poemul simfonic "Luceafărul" op.7* (1955), ce reprezintă un salt spectaculos față de creațiile anterioare, Tripticul *"Imagini bucureștene" op.10* (1959) - ce țin, mai ales, de deceniul al șaselea (excepție făcînd *Eminesciana III op.23* din 1976) -, compozitorul se consacră simfonismului pur, de concentrată expresie din primele 5 Simfonii realizate, cu excepția primeia, în fructuosul deceniu al optulea. Urmează, în cel de-al nouălea deceniu, 3 Simfonii ce apelează la sugestii proprii altor arte, precum: *pictura* în *Simfonia a VI-a op.28 "Culori"* (1985); *arhitectura* în *Simfonia a VII-a op.29 "Volume"* (1986); *poezia* în *Simfonia a VIII-a op.30 "Imagini"* (1987).

Dacă *Simfoniile* a *VI-a*, a *VII-a* și a *VIII-a* degajă ideea de ciclu, chiar dacă nedeclarată de către autor, primele 5 Simfonii prezintă afinități expresive ce ne amintesc de binecunoscuta împărțire a simfoniilor beethoveniene. Prin urmare, Simfoniile cu număr impar - *I, III și V* -, propun demersuri de adîncă introspecție, meditație și sobrietate a exprimării, în timp ce Simfoniile cu număr par - II și IV - degajă un tonus de prospețime, voioșie și impresia de extrovertire. Ceea ce este esențial pentru acest compozitor, aplecat cu multă severitate asupra uneltelor sale de creație, este expresia, idee pe care o subliniază cu prilejul compunerii primei sale simfonii (citām): "...nu înnoirea mijloacelor se situează pe prim plan ci înnoirea expresiei însăși." Încercăm să schițăm modul în care tehnica componistică este mînuită de creator pentru obținerea expresiei mult rîvnite, precum și felul în care ținta expresivă determină formulări sonore originale.

Simfonia I op.16 (1965) sugerează din debut o gîndire clară, echilibrată, modernă în spirit dar clasică în formă, un rafinament al expresiei ivit dintr-o fericită conjugare a tehnicilor componistice tradiționale și contemporane (lucrarea fiind elaborată într-o perioadă de mare inspirație lirico-dramatică, respectiv în intervalul dintre *Opera "Amorul doctor" op.15* (1964) și *Opera Hamlet* op.18 (1969). Lucrarea vădește pe parcursul celor 3 părți - dintre care Partea I, în formă de Sonată, este străbătută de un șuvoi ritmico-melodic ce antrenează toate grupele instrumentale, Partea a II-a este un "Nacht Lied" meditativ, irizat de intervențiile percuției melodice, iar Partea a III-a o amplă structură de *Passacaglie* inspirat orchestrată - o strategie componistică foarte elaborată, ce implică și o subtilă relație între ordinea tonală și cea serială. Astfel, în Partea a III-a, compozitorul operează o mutație de sintaxă muzicală (dinspre tonal spre serial) în sens invers față de mutația serial-tonală pe care o realizează în *Concertul pentru vioară și orchestră op.9* (1958). Dincolo de valoarea sa intrinsecă, *Simfonia I* este privită, cu modestie, de către autor, și ca un exercițiu util de orchestrație în vederea elaborării operei *Hamlet*, pe care, dealtfel, o și prefigurează în unul dintre momentele sale de maximă expresivitate: *Fuga per percussione*.

Simfonia I aruncă, de asemeni, nade și către *Simfonia a III-a*, mai precis către *Passacaglia* din Partea a II- a.

https://biblioteca-digitala.ro

La 9 ani de la prima sa simfonie, Pascal Bentoiu compune *Simfonia a II-a*, pe linia de savuroasă revărsare de exuberanță inaugurată de *Uvertura de concert op.2* (1948-1959), linie continuată în *Concertele pentru pian și orchestră* și reeditată apoi în *Cvartetul "Consonanțelor" nr.2 op.19* (1973) și în Opera-bufă "*Amorul doctor*". Și această muzică plină de umor, poezie și pitoresc este cu eleganță modelată în tipare tradiționale, fapt care este departe de a-i da o notă de conservatorism, cel puțin în virtutea ritmurilor antrenante, a unor trimiteri spre muzica pop, folk și de jazz. Lucrarea este cuceritoare prin verva ritmică, somptuozitatea orchestrală, brilianța solo-urilor - precum cel al trompetei din Partea a III-a. Încă de aici se conturează două tendințe contradictorii ce își dispută întîietatea: aceea de a vehicula o melodică de amplă respirație, antrenată în adevărate tăvăluguri sonore (Partea I și Partea a III-a) și aceea de a esențializa datele componistice, de a reduce totul la o singură matrice structurală - cazul acordului de 10 sunete ce va cunoaște 40 de forme pe parcursul Părții a II-a.

Noutate! - dar fără a renunța la dorința stabilirii unor direcții expresive la nivelul întregului gen -, pare a ne sublinia prin *Simfonia a III-a op.22*, compozitorul. Gestul dramatic al Părții I, ce potențează 3 ipostaze ale aceleiași teme în structuri complexe cu mai multe nivele (semnalăm structura serială a Secțiunii a III-a din Partea I) se calmează în Passacaglia Părții a II-a, a cărei temă, după 6 reluări, stă la baza a 12 variațiuni ce vor parcurge un traseu din cvintă în cvintă descendentă, pînă la împlinirea totalului cromatic și atingerea enarmonicului. Acest aspect ne amintește de Passacaglia din Partea I a *Concertului pentru vioară și orchestră*. Pandant al Părții I prin pluristratificare sonoră, Finalul rezolvă raportul multiplicitate/unitate, prin unisonul final.

Un loc aparte în creația simfonică a compozitorului Pascal Bentoiu îl ocupă lucrarea simfonică "*Eminesciana*" *III Concert pentru orchestră op.23* (1976) elaborată în răgazul de timp dintre *Simfonia a III-a op.23* și *a IV-a op.25*. De importanța unei simfonii gîndite monopartit, "*Eminesciana*" *III*, se află sub semnul unei polifonii dense, ale cărei evenimente sonore, cu frecvente momente de densificări și rarefieri, de "faceri" și "desfaceri", dezvoltă cu subtilitate metafora încifrată în *motto*-ul eminescian: *izvorăsc din veacuri stele...* (*Scrisoarea a III-a*). Din dragostea pentru melodie (ca leagăn "stelar" al celor 4 secțiuni) izvorăște, probabil, și predilecția pentru exprimarea polifonică (implicînd aici imitația, canonul, fuga) ce este, poate, cea mai aptă de a surprinde dinamica imagisticii cosmogonice eminesciene. Recunoaștem în această imagistică, originala idee eminesciană a combinării astralismului individualist al lui Platon cu pluralitatea lumilor lui Fontenelle, astfel încît fiecare stea "e un sistem de țări și națiuni în care, după un principiu circular, lumile pierite de pe alt astru își urmează existența". (George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, 1976, vol.I, pag.132.)

Surprinderea dimensiunii temporale, istorice, în dinamica mișcării cosmologice este realizată printr-o tramă sonoră ce debutează cu o Fugă lentă, a cărei expresivă temă dodecafonică la contrabași, suferă o nuanțată tensionare, densificare și accelerare a pulsului pe parcursul Secțiunii I. Tot sub semnul densificării se află și Secțiunea a II-a, în care, de această dată lemnele preiau traseul acumulativ al corzilor de la sfîrșitul secțiunii anterioare, pe fundalul unor pînze sonore ale corzilor. În Secțiunea a III-a, complexul imitativic al corzilor bazat pe motivul generator egalizat ritmic (în pulsație de optimi) devine suportul melopeii instrumentelor de lemn și al unui grup de corzi soliste. Spațiul devenit *Timp* și apoi *Conștiință istorică* (exemplul melopeii lemnelor și al corzilor soliste din Secțiunea a III-a) recuperează unul din "nodurile" sale în Secțiunea a IV-a

https://biblioteca-digitala.ro

(*Tempo come prima*) unde, după atingerea unui punct culminant, urmează un proces de rarefiere și cristalizare a unei pedale de sunete lineare la corzi (peste care, în sfîrșit, o "voce" cîntă: clarinetul). Este, poate, glasul *Conștiinței*. Acest cînt contaminează pe rînd tot efectivul orchestral, dînd naștere unei densificări ritmice la corzi, asemănătoare celei de la instrumentele de lemne din Secțiunea a II-a, și se stinge sub vraja sonoră a arpegiatului corzilor (din *Codă*) ce expun armonicele sunetelor *DO, RE, SOL, LA, MI*, și sub semnul polifoniei - prin canonul dintre Vioara I, a II-a și Violoncel. O splendidă viziune poetică, cosmologică dar și filosofică ne dezvăluie lucrarea *Eminesciana III* - unul dintre gesturile creatoare prin care Pascal Bentoiu accede spre sublim.

Simfonia a IV-a op.25 (1978) pentru corzi și percuție, continuă linia *Simfoniei a II-a op.20*, instaurînd un climat modal senin, în care sugestia folclorică coabitează cu ecouri ale muzicii moderne de largă accesibilitate.

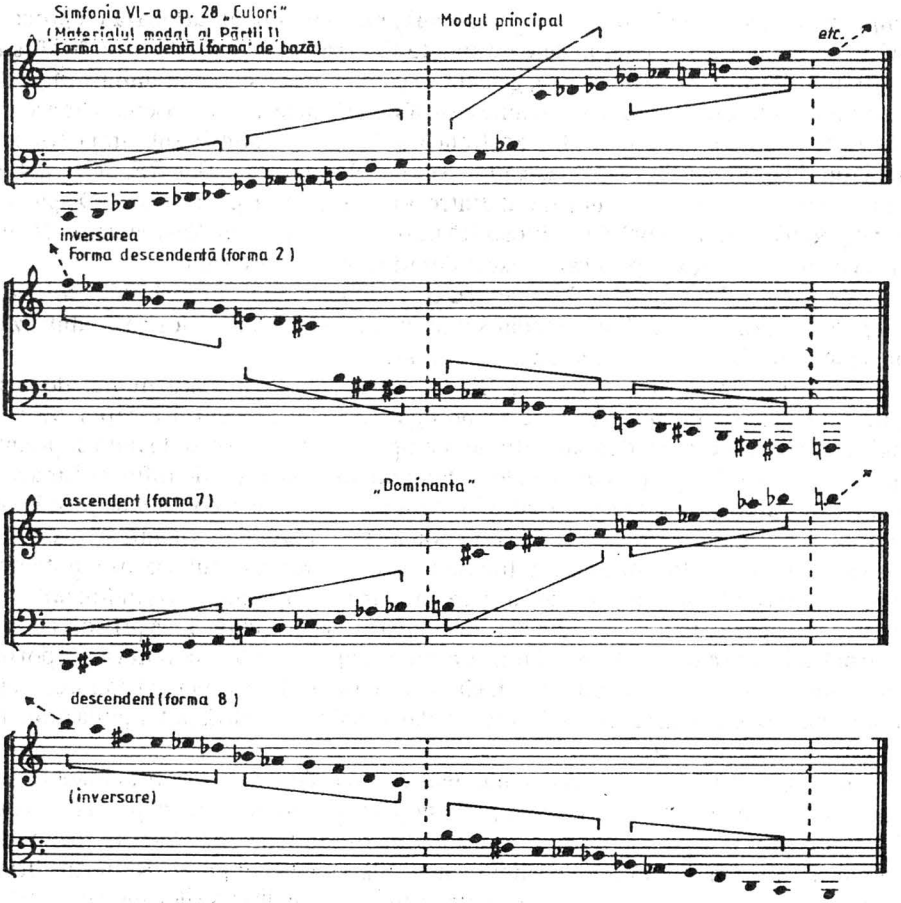
Inspirația melodică (melodia fiind pentru compozitor nu numai de primă importanță, dar și portița prin care se prefigurează, în momentul creației, viitoarea imagine muzicală) este evidențiată atît de melopeea corzilor - ce-și disputâ supremația cu percuția sonantică pe parcursul celor 3 Secțiuni ale Părții I -, de rafinata "urzeală" a Părții a II-a - unde peste o pînză sonoră în lentă metamorfoză a corzilor se profilează și se impune o melodie cu discret parfum folcloric a percuției sonantice -, cît și de surprinzătoarea soluție stilistică a finalului. Aici, compozitorul vizează potențarea simfonică a unor idiomuri ale muzicii de jazz, într-un mod original, cu o gîndire poliplană, prin care transpare preocuparea față de densitatea armonică, chiar dacă prin orchestrație este urmărită transparența. Remarcăm, de asemeni, aplicarea consecventă a proporțiilor fibonacciene în toate părțile Simfoniei, cît și la toate nivelele structurii sonore. Rigorii fibonacciene i se adaugă, la nivelul întregului dar și al fiecărei părți, potențarea dramatică conform legii Secțiunii de Aur.

Într-o formulă orchestrală complementară precedentei lucrări prin folosirea unei bogate partide de suflători, a orgii mari precum și, parțial, a corzilor, *Simfonia a V-a op.26* (1979) este (din nou) o aventură a muzicianului lansat de această dată în recuperarea progresivă a unor modalități de exprimare muzicală tot mai complexe. Reiterînd drumul de la monodie, eterofonie, polifonie, armonie tonală și atonală la serialismul dodecafonic - ca o ultimă cucerire în materie de sintaxă muzicală -, compozitorul înfăptuiește gestul arhetipal (unitar prin formula monopartită) al întoarcerii la origini. În această confruntare cu modalități de expresie consacrate de istoria muzicii, compozitorul implică și un gest cosmogonic prin declanșarea (printr-un "Big- bang") a acțiunii sonore pornind de la un sunet primordial *LA* ce sugerează o potențialitate a materiei, atingerea maximei entropii prin folosirea tehnicii seriale, și apoi revenirea prin colaps la sunetul primordial *LA* ca stare a materiei pasibilă de noi evoluții.

"De la întuneric la lumină" - este sensul pe care-l degajă cromatica *Simfoniei a VI-a "Culori" op.28* (1985), generos curcubeu pe cerul, cam auster, al simfonismului. Asocierea dintre muzică și culoare nu este un lucru nou, însă modul cum este realizată aceasta - printr-o atentă nuanțare prin registrație, timbru instrumental, mișcare, prin poezia fiecărei imagini mustind de conexiuni cu însăși viața (roșu de sînge, verde vegetal, albastru ceresc etc.) o face surprinzător de nouă și incitantă.

Vehiculînd în mod permutațional un mod cromatic de 12 sunete alcătuit din 3 tronsoane identice separate prin semiton (1 tronson = 2M+3m+2M) - a se vedea materialul modal al Părții I :

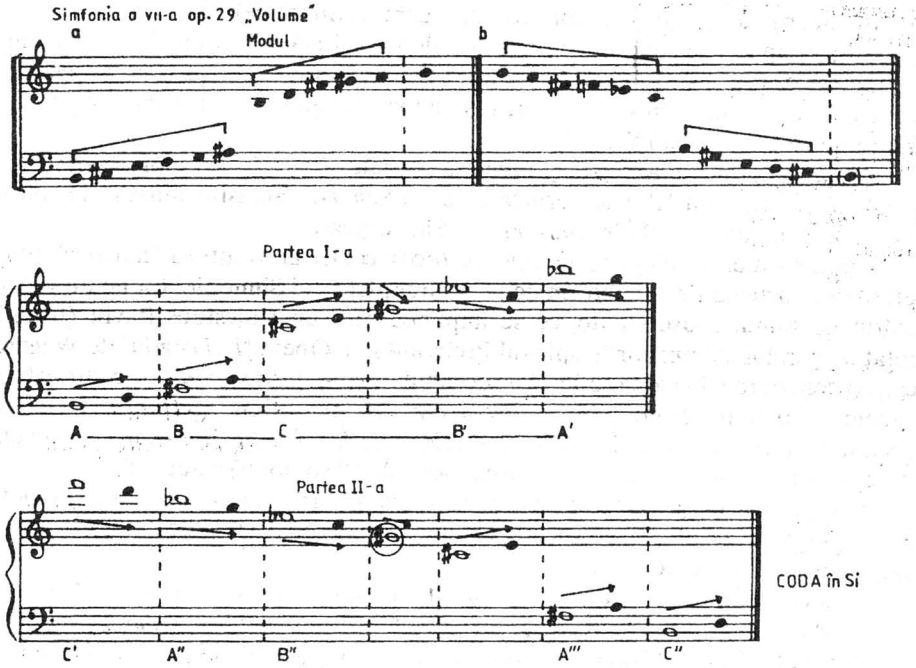
https://biblioteca-digitala.ro



compozitorul demonstrează încă o dată propensiunea pentru rigoare constructivă (fiecare dintre cele 6 părți ale Simfoniei folosind cîte 2 perechi de hexacorduri simetrice aflate în relație de Tonică-Dominantă, și în care Dominanta se află la intervalul de cvartă mărită sau cvintă micșorată față de Tonică) și în același timp capacitatea de a camufla această rigoare carteziană prin imagini sonore de mare expresivitate. Pe această traiectorie de deschidere progresivă a spectrului coloristic orchestral (în care se urmărește corespondența cu o gamă de culori pure, naturale), ne apare superbă și de mare rafinament cultural trimiterea Părții a IV-a "*Galben*" la celebrul tablou de Van Gogh: *Poirrier en fleur* - unde suprafețele melodice cu mișcări interioare ascendente sînt asemeni ramurilor cu fructe în pîrg, rod greu, susținut de "Trunchiul" timbral al corzilor.

Simfonia a VII-a "Volume" op.29 (1986), lucrare bipartită pentru orchestră mare, clasică, pare un joc de-a geometria, dar încă o dată poetul și dramaturgul Pascal Bentoiu umanizează totul. Observăm în această interesantă simfonie intuiția spațială a formei de cupolă, diferit proiectată în cadrul celor două părți cu simetrii interioare (simetrii reprezentate de sunetul-axă *SOL DIEZ*) și în care fundamentalele sînt atinse prin terțe mari și mici.

https://biblioteca-digitala.ro



Am redat, pentru fiecare dintre cele două părți, succesiunea transpozițiilor modale și "degajamentele" lor - indicate prin fundamentalele respective. Săgețile indică sensul (ascendent sau descendent) în care sînt utilizate diversele transpoziții ale modului. Se observă simetria realizată prin cele două mișcări combinate, și prin care fundamentalele proiectează un vast pod din cvintă în cvintă ascendentă (de la fundamentala *SI* la fundamentale *FA*), respectiv descendentă (de la fundamentala *FA* la fundamentala de pornire *SI*). Cele 7 fundamentale ale transpoziției principale se completează cu cele 5 fundamentale ale modurilor de "degajament" (*DO, SOL, RE, LA, MI*) pentru a epuiza totalul cromatic. Într-o altă ordine de idei, asistăm la un joc de-a volumele instrumentale pe anumite partide ale orchestrei în Partea I, apoi la reinvestirea timbrală, la afirmarea explozivă a unora și reunificarea lor în final printr-un larg gest de sinteză. Gesturile muzicale exprimă, aici, bucuriile ludicului, atunci cînd copilul din noi trăiește și rîde.

De mînă cu marii poeți ai lumii pășește compozitorul în cea mai recentă *Simfonie* a sa - *a VIII-a op.30* "*Imagini*" (1987), și fiecare atingere generează alt univers. Gestul programatic inaugural (Simfonia apărînd ca o dramă sau ca un colaj de monodrame în care personajele alese corespund atitudinilor unui destin spectaculos, romantic) izvorăște din Vergilius și sugerează întîlnirea legendarului Eneas cu Destinul, la gurile Tibrului. Este o întîlnire cu un destin tumultuos, sugerat de ascensiunea unui mare val melodic și marcat la apogeu de un impresionant coral al alămurilor. Este o escaladare

https://biblioteca-digitala.ro

spectaculoasă - ce parcurge un spațiu marcat sonor de cîntul păsărilor (cu o policromie de tip Messiaen) - a primului versant, cel ascendent, al Simfoniei.

Acestei apoteoze sonore îi urmează căderea abisală a Părții a II-a, cu viziunea dantescă (din Cîntul 34 al *Infernului*) a unui Lucifer prins în ghețuri. Pe o pedală ce sugerează fundul Infernului se dezvăluie (ca un joc de aripi la corzi) stagnarea pătrunsă de hidoșenie, a principiului Răului.

Respirînd atmosfera irizată și deschisă zborului din "*Albastrul*" *Simfoniei a VI-a* "*Culori*" *op.28*, Partea a III-a se derulează ca un Scherzo fantastic, animat de spiritul jucăuș al personajului Ariel din "*Furtuna*" de Shakespeare.

După momentul elegiac, de culoare (doar corzi) al aventurii "faustice" (după Goethe) din Partea a IV-a, coborîm de pe înaltul platou al Simfoniei tot pe un versant străbătut de tumultuoase șipote, ce se împlinesc într-un majestuos fluviu (triumfal anunțat de coralul alămurilor în spiritul Preludiului la Opera "*Lohengrin*" de Wagner), pe care vocea sopranei - barcă solitară pe oceanul lumii -, susură un lied de 5 strofe bazat pe poemul postum eminescian "*Stelele-n cer*" (în penultima secțiune). La sfîrșit, recuperarea motivului diatonic - *SOL, SOL, DO, RE, LA, FA, SI, DO* - corespunde unui fel de "semnătură" (prin reproducerea tonicilor celor 8 simfonii) a autorului.

Tratarea poematică a celor 5 părți, ce poartă fiecare un *motto* extras din scrierile poeților Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu, nu este de natură să tulbure imaginea unitară și limpidă a întregului.

La ideea de unitate contribuie și înrudirea dintre materialul modal al părților 1, 3 și 5 (de esență majoră) și, prin complementaritate, dintre materialul modal al părților 2 și 4 (de esență minoră). Quasi-tematismul, structurile armonice liber- inventate, ampla revărsare a suprafețelor modale slujesc în chip ideal substanța de o elevată sobrietate a muzicii.

Nu putem abandona teritoriul deosebit de fertil al muzicii simfonice create de Pascal Bentoiu, fără a aminti de vasta sa experiență în domeniul muzicii de scenă (ce s-a soldat cu un număr impresionant de partituri), de rolul important al acesteia în prefigurarea unor date stilistice, care au fost fructificate în opusuri importante - cum este și cazul Operei "*Jertfirea Ifigeniei*" *op.17* (1968). Această operă continuă experiența unei muzici de scenă, sau a două opusuri surori: *Simfonia a II-a op.20* și *Cvartetul* "*Consonanțelor*" *nr.2 op.19* ce-și află izvoarele stilistice în brillanta și unica muzică de jazz a compozitorului (care este totodată și ultima sa muzică de scenă) pentru 6 instrumentiști - "*Visul unei nopți de vară*" (1969) pentru teatrul lui W.Shakespeare.

II. CREAȚIA LIRICO-DRAMATICĂ

Simfonistul, gînditorul, omul de cultură și spirit Pascal Bentoiu s-a simțit în largul său și - sau mai ales -, în lumea Operei. Virtuozitatea celui care a finalizat într-o jumătate de deceniu (1964-1970) 3 opere fundamentale, pare a unui prestidigitator care, printr-un "hocus-pocus", scoate din mânșeta cu portative: cocarde, confetii și arlechini hilari - ca în contaminanta Operă-bufă "*Amorul doctor*" *op.15* (1964) după Molière, efigii dăltuite în marmura sonoră - ca în Opera radiofonică "*Jertfirea Ifigeniei*" *op.17* (1968) după Euripide -, sau măști tragice și elixiruri mortale ca în Opera "*Hamlet*" *op.18* (1969). Și aici ca și în restul creației, gustul pentru experiențe expresive mereu inedite îl transformă pe condeierul aventurier în Cîștigător. Succesul de public în țară și străinătate, aprecierile

https://biblioteca-digitala.ro

elogioase ale specialiștilor care i-au decernat două importante premii în Italia: Premiul RTV pentru Opera *"Jertfirea Ifigeniei"* și Premiul "Guido Valcarenghi" pentru Opera *"Hamlet"*, confirmă valoarea acestor opere.

Rămîne să-și spună cuvîntul timpul, căruia nici un creator nu-i poate ghici sensurile, dar care, la Pascal Bentoiu, se proiectează printr-o perpetuă subliniere a prospețimei operelor sale. Această prospețime rezultă atît din spontaneitatea și originalitatea inspirației cît și din meșteșugul ferm și abil măiestrit, ca în mirajul policrom al unei complicate urzeli. Fără a subînțelege complicația, virtuozitatea tehnicii componistice ca o condiție *sine qua non* a valorii, ea exprimă profunzimea, insistența demersului ideatic care la Pascal Bentoiu pornește pe cărări îndelung toarse, enesciene. Oglindite în plasma și pe marginea operelor sale, reflexiile gînditorului Pascal Bentoiu ne atrag atenția prin acuitatea lor.

Mai întîi concepția despre raportul TEXT DRAMATIC (Libret)-MUZICĂ în operă: "Mi se pare că un compozitor de operă își atinge cu adevărat scopul numai dacă izbutește să creeze funcționalitatea dramatică cu mijloace muzicale, găsind fiecărui personaj din scenă propria lui sferă de intonații." Această subliniere din lucrarea *"Deschideri spre lumea muzicii"* își dezvăluie, apoi, nuanțele: "Operă bună, deși pe text mediocru, s-a văzut - și nu puțină. Dar operă într-adevăr bună, deși muzica n-ar avea calități dramatice ori calități pur și simplu, n-am prea întîlnit."

Pe creatorul nostru nu-l interesează textul dramatic mediocru, ci apelează la capodopere pe care le prelucrează conform dorinței de claritate, de esențializare a schemei dramatice, pentru ca astfel să fie posibilă aprofundarea psihologică a personajelor muzicale și a relațiilor dintre ele, amplificarea în plan muzical a dramei teatrale. Dacă la Opera *"Amorul doctor" op.15* (ambițioasă dorință de revigorare a genului buf în spiritul marii tradiții a unor Pergolesi, Mozart, Rossini, sau la noi - Paul Constantinescu, Ion Nonna Otescu), compozitorul a realizat libretul în 24 de ore, pentru ca muzica să-i solicite apoi încă 9 luni de zile, la Opera *"Hamlet" op.18* munca asupra libretului a durat 8 luni și s-a materializat prin 5 versiuni succesive.

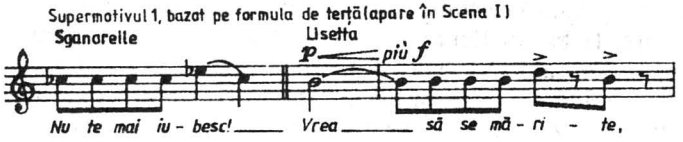
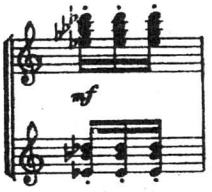
Nu mai puțin solicitantă a fost și adaptarea textului original al *"Ifigeniei în Aulis"* de Euripide, soldată cu reținerea cîtorva fragmente ce definesc schema esențială, pe care compozitorul a realizat-o în colaborare cu poetul traducător Alexandru Mircea Pop. Cu regretul că nu putem ancora prea mult în portul saturat de vervă, poezie și culoare al creației de operă semnate de Pascal Bentoiu, vom sublinia în cazul fiecărei creații cîteva aspecte caracteristice.

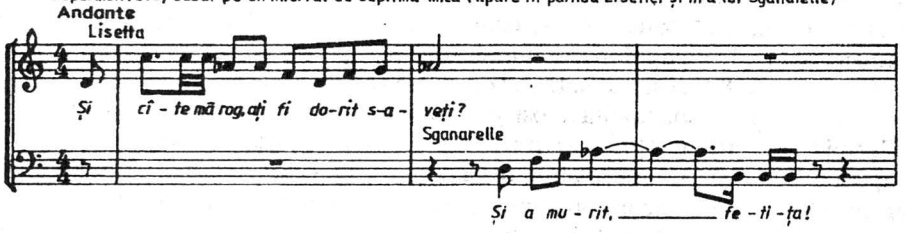
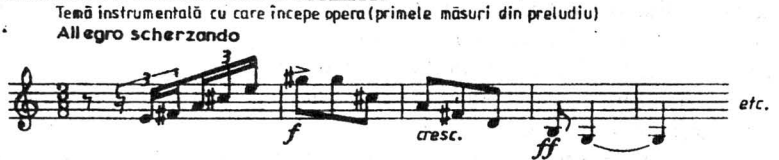
"Amorul doctor" op.15 este o partitură profund modernă în spirit și formă, ce topește într-un tot unitar și de mare limpezime a concepției, sfere intonaționale deosebit de variate. Parodierea afectuoasă a unor pagini tradiționale de operă, folosirea unor pulsații trepidante de ritmuri dansante contemporane (în spirit ravelian, parcă) realizează un fericit mariaj cu substanța muzicală originală ce le înglobează. Intuiția și cultura compozitorului au făcut posibilă surprinderea esențialului, în această spumoasă comedie de caracter și situații.

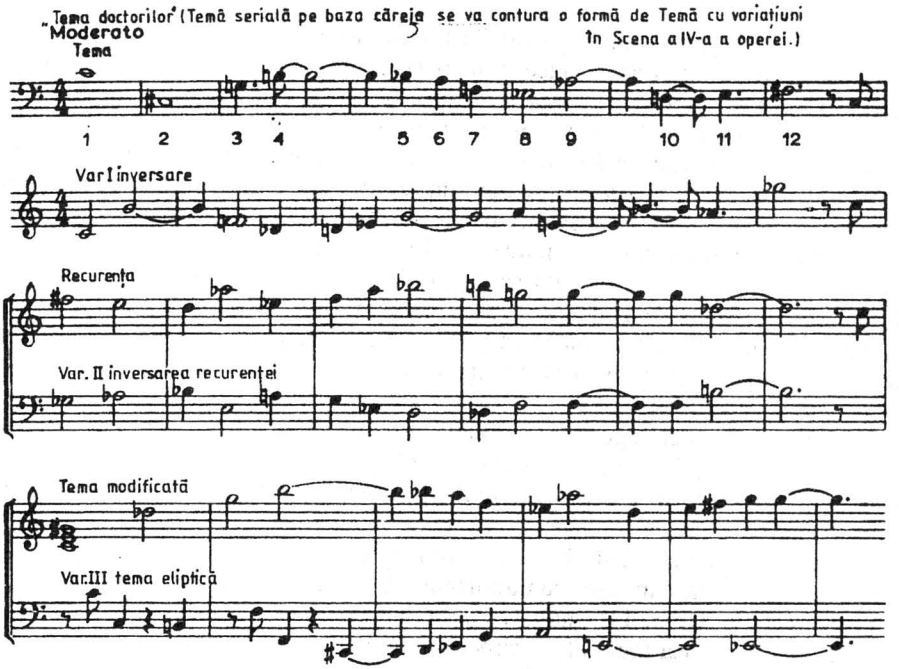
Dinamismul acțiunii în care evoluează și se ciocnesc caracterele (pregnant conturate) pretindea o strategie componistică de mare mobilitate și inventivitate, ce a fost asigurată prin procedeul variației continue, fără alterarea esențelor: respectiv a 3 idiomuri muzicale intitulate "super-motive" de Octavian Lazăr Cosma în amplul studiu al acestei Opere din volumul al XI-lea al *Studiilor de muzicologie*. Tot aici, muzicologul

https://biblioteca-digitala.ro

Octavian Lazăr Cosma a sesizat apropierea de creația enesciană prin modul de folosire al procedeului variației continue.

Cele 3 "super-motive" sînt: *formula de terță ascendentă și descendentă*

care în variantă de terță mică ascendentă va căpăta virtuți *leit-motivice* pentru personajul Sganarelle (binecunoscutul tată bogat al unei fete de măritat, ursuz, încăpățînat, "bădăran" din *Commedia dell' arte* pe care o preia Molière); formula ritmică *cha- cha* (ce va deveni simbol al tinereții și dragostei);

Supermotivul 2, bazat pe formula ritmică de trei optimi, cha-cha (apare măsura a patra de la numărul 4 și apoi la începutul numărului 12.)

intervalul de septimă mică

Un procedeu drag compozitorului este și deducerea principalelor entități tematice din primele măsuri ale partiturii - în cazul nostru din Tema sprințară, plină de vervă și teatralitate a clarinetului si corzilor.

Prin vehicularea în perpetuă metamorfoză a acestor "super- motive" se nasc, în asociație cu un anumit tip de situații și replici, *leit-motive* de mai mică anvergură precum: "*dorința de măritiș a Lucindei*" (fiica îndrăgostită și romanțioasă a ursuzului Sganarelle) cu un profil înrudit cu "*super-motivul*" *terței* și *ritmul* "*cha-cha*". "*Tema doctorilor*", impostori satirizați printr-o "pedanterie serială";

https://biblioteca-digitala.ro

"Tema dragostei lui Lorenzo pentru Lucinda" etc.

Personaj central, al cărui joc implică și pantomima, subreta Lisetta - spirituală, excentrică și inventivă -, își manifestă tumultul expresiv (sugerat prin elemente de muzică spaniolă) prin propunerea motivicii proprii, preluate apoi de restul personajelor. Se pot spune încă multe alte lucruri despre Opera-buffă "*Amorul doctor*" *op.15* privind atît travaliul componistic propriu-zis cît și rezultanta expresivă - ca o adevărată sărbătoare a spiritului comic. Am putea sublinia virtuozitatea gîndirii coloristice, orchestrale, ce denotă o amplă și subtilă folosire a dispozitivului orchestrei moderne, cu simetrii și complementarități timbrale interioare, precum și concepția prioritar-simfonică dezvăluită de structura unei simfonii în patru părți, cu succesiunea: *Introducere; Allegro; Temă cu variațiuni; Scherzo; Final* - în care fiecare parte este constituită dintr-un grup de 3 scene.

Cea de-a doua experiență lirico-dramatică a compozitorului Pascal Bentoiu - *Opera radiofonică "Jertfirea Ifigeniei" op.17* (1968) este o cantonare în zona lirismului de cea mai pură esență, lirism marcat de hieratismul dar și de amplul diapason dramatic al textului (subliniem faptul că este prima operă radiofonică românească.) De la sentimentul de expectativă - cu acumulări dramatice în subtextul primei secțiuni, brodate pe polaritatea arhetipală *impur/pur*, altfel spus *război/nuntă, moarte/viață* -, ideea poetică a necesității jertfei simbolice pentru durarea unui lucru sau a unei acțiuni cîștigă dinamism și forță tragică prin șocul brutal al sentinței rostite de tatăl Ifigeniei, Agamemnon, în calitate de comandant al oștilor aheene.

Țipătul graozei, șocul brutal dezlănțuit de un aparat de percuție complex, căruia i se adaugă vocea de un ireal ecou a sopranei - fac de asemeni parte din extensia unui lirism cu rezonanțe tragice.

https://biblioteca-digitala.ro

Caracteristică pentru concepția lui Pascal Bentoiu este folosirea tehnicii și a profilurilor muzicii serial-dodecafonice pentru sugerarea nebuniei, a grotescului, a disperării. În această Operă este vorba despre "*Lamento-ul Ifigeniei*" ce înțelege inevitabilul sacrificiului, și în care conceptul polimodal general capătă o maximă extensie. Această viziune asupra dodecafonismului (ce izvorăște din viziunea stilistică a compozitorului austriac Alban Berg) și-a pus amprenta și asupra scenelor doctorilor din Opera "*Amorul doctor*" *op.15*, cît și asupra partiturii Ofeliei din Opera "*Hamlet*" *op.18*.

Impresia de simplitate și sobrietate rezultă atît din austeritatea formei (cu 11 secțiuni distincte) cît și din folosirea și investirea expresivă a unui aparat vocal-instrumental destul de restrîns. Din punct de vedere al personajelor timbrale globale este vorba despre vocea umană ca principal personaj dramatic (tratată solistic și coral), despre orga mare ce asigură fluența sonoră, și despre percuția ce marchează bătăile destinului implacabil.

Sînt folosite și efecte speciale de bandă electromagnetică ce amplifică halo-ul poetic al dramei. Limbajul modal, în care relațiile plagale au o mare importanță, prezintă o deosebită libertate de formulare pe orizontală și verticală, și prin tendința de acumulare a totalului cromatic.

Iată-ne, în sfîrșit, pe cale să abordăm problematica Operei "*Hamlet*" *op.18* (1969), creație de maestru, distinsă în Italia cu importantul Premiu "Guido Valcarenghi" (1970), insistent aplaudată la Ateneul Român, Opera Română, Teatrul de Operă din Marsilia, călduros salutată de critica muzicală europeană, de oamenii de cultură de pretutindeni unde a fost audiată sau reprezentată. Repudiind clișeele de orice fel, Pascal Bentoiu nu s-a lăsat intimidat de un subiect tabù precum "*Hamlet*"-ul shakespearean. Viziunea sa, esențializatoare, adînceşte psihologia personajelor printr-un demers componistic deosebit de complex și rafinat, muzica preluînd pe plan ideatic foarte multe dintre sugestiile textului. Subliniem și strînsa împletire dintre logica dramatică și cea muzicală, aceasta din urmă clarificînd și mai mult relația complexă dintre personaje.

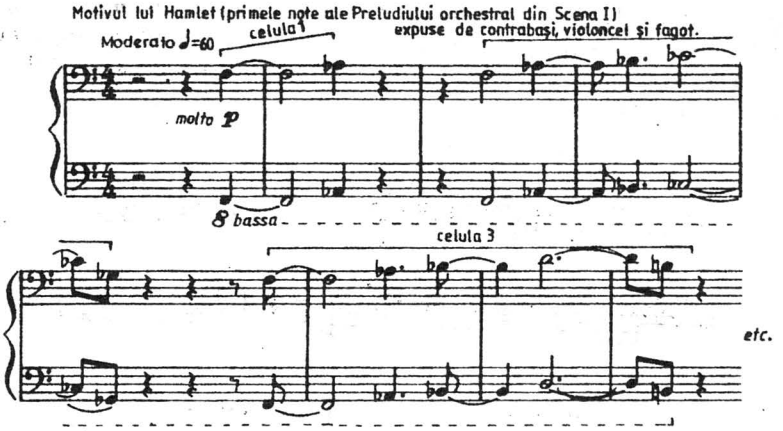
Intriga este arhicunoscută și nu mai insistăm asupra ei. Interesantă ne apare gîndirea evoluției dramatice, ca reverberație oscilatorie, cu încleștări și suspensii dinamizate de conflictul dintre Hamlet și Claudius (regele asasin), a Scenei inițiale, în care prințul Hamlet are revelația uciderii tatălui său. Pe axa tematică a luptei pentru aflarea Adevărului și triumful Dreptății sînt polarizate finalurile tuturor părților dramei, conferindu-se un plus de tensiune dramatică.

Și aici, gîndirea simfonică ce vehiculează un tematism larg articulat, în spiritul dezvoltărilor enesciene, își pune amprenta sa originală. Nodurile, sinapsele substanței tematice, au funcție de *leit-motive* ce sugerează fie o idee sau un personaj, realizează un portret sonor, sau particularizează momente de fundal.

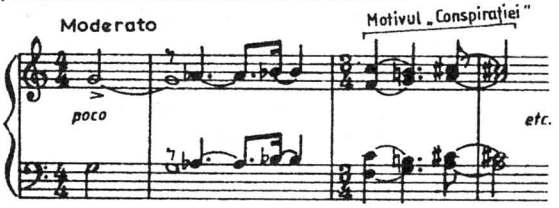
Ca și în cele două opere anterioare, Preludiul la Scena I conține tematismul generator al operei. Acesta este reductibil la un singur motiv:*cel al lui Hamlet*, ce are o structură modală de 5 sunete în arc de cvintă ascendentă, cu un profil tensionat, care prin repetate extensii interioare sugerează efortul pentru aflarea Adevărului și luminare lăuntrică - "Per aspera ad astra"(vezi pag. următoare).

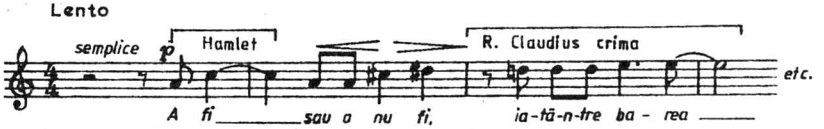
Fin psiholog, Pascal Bentoiu demonstrează că a învățat enorm de la înaintașii săi, față de care are o atitudine vie, creatoare. Sînt interlocutorii săi spirituali cu care glumește ca în Opera "*Amorul doctor*" *op.15* sau se completează printr-un subtil dans al floretei ca în Opera "*Hamlet*" *op.18*.

https://biblioteca-digitala.ro



Logica dezvoltării muzical-dramatice decurge din esențializarea tematică progresivă și din adiționarea esențelor. Dacă motivul "*conspirației*" este o celulă de trei sunete, cromatică, dedusă din "*supermotivul lui Hamlet*"

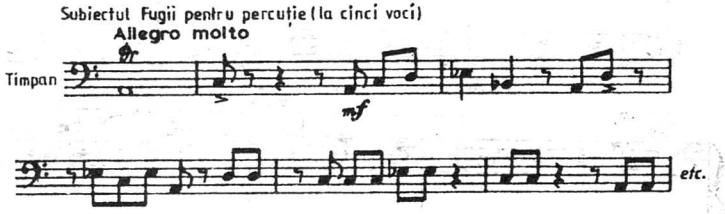


motivul "*uciderii*" reprezintă adiția motivelor "*Hamlet*" și "*Claudius*". Celebra frază a monologului hamletian: "*A fi sau a nu fi*" - reunește, de asemeni, cele două motive cardinale ("*Hamlet*" și "*Claudius*" sau "*Adevărul*" și "*Crima*")

demonstrînd încă o dată că muzica reflectă și adînceşte permanent, la cele mai subtile nivele ideatice ale textului, substanța dramatică.

Opera "*Hamlet*" *op.18*, cu orchestrația ei subtilă și policromă, ce apelează la un vast aparat instrumental - folosind la percuție nu mai puțin de 20 de instrumente, precum și banda magnetică -, ne-a lăsat gustul profund nepieritor al *catharsisului*. Să ne amintim, în acest sens, de momente superbe precum *Passacaglia* din cel de-al doilea Interludiu

sau *Fuga per percussione* (vezi pag. următoare)care sînt formulări de excepție în tabloul teatrului liric contemporan. Sperăm ca această simfonie amplă, tripartită, de tip variațional, marcată de principiul sonatei și analizată cu pertinență și migală de

https://biblioteca-digitala.ro

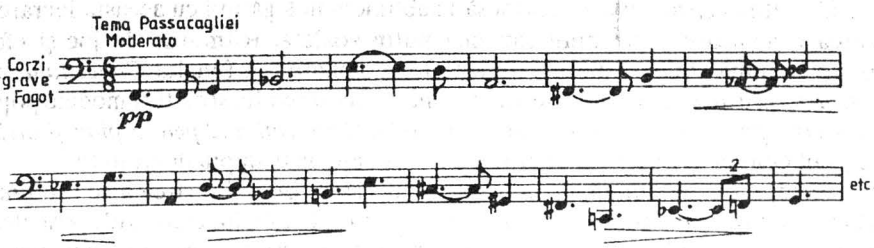
muzicologul Octavian Lazăr Cosma în volumul al XVI-lea al *Studiilor de muzicologie*, precum și de muzicologul Grigore Constantinescu în Nr.3 al Revistei *Muzica* din 1974 (Grigore Constantinescu descoperind o formă tetrapartită!) să fie urmată de creații la fel de valoroase, și credem că acest "la fel" va fi, totdeauna, "altfel".

III. CREAȚIA CONCERTANTĂ

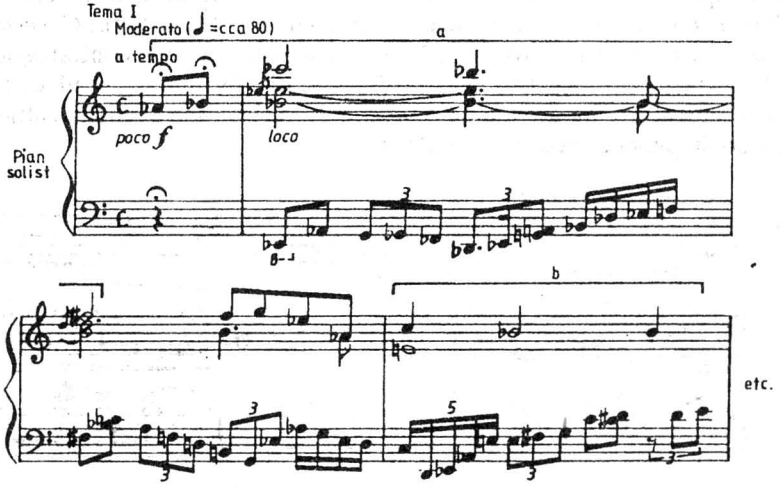
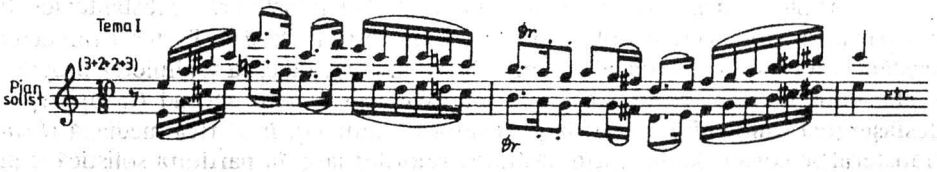
Pentru creația concertantă a compozitorului Pascal Bentoiu, deceniul al șaselea a fost cel puțin la fel de fructuos ca deceniul al șaptelea pentru creația de operă. Datînd dintr-o perioadă marcată de realizări simfonice programatice (*"Suita ardelenească" op.6, Poemul simfonic "Luceafărul" op.7, "Imagini bucureștene" op.10*), cele două *Concerte pentru pian și orchestră op.5* (1954) și *op.12* (1960) și *Concertul pentru vioară și orchestră op.9* (1958) - prezintă o sporită cristalizare a concepției componistice. Dacă în *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră în Do Major op.5* (1954) prudența se exprimă, poate, prin folosirea tiparului clasic, echilibrat, ce propune succesiunea tripartită de Sonată, Lied, Rondo, în distribuirea distinctă de roluri - respectiv a acompaniamentului și discursului tematic -, într-o mai tranșantă delimitare a momentelor de virtuozitate, siguranța și complexitatea gîndirii se manifestă din plin în viitoarea lucrare a genului: *Concertul pentru vioară și orchestră op.9* (1958). Preluînd creator experiența opusului anterior - și anume dezvoltarea variațională a motivelor generatoare, contrastul de mișcare și caracter între părți, inversînd succesiunea (de această dată în formula Lent-Repede-Lent), gîndirea simfonică unificatoare ce dezvoltă aici o variațiune monotematică -, *Concertul pentru vioară și orchestră op.9* aduce, pe lîngă sporita expresivitate marcată de gustul romantic al dedublărilor, o serie de aspecte caracteristice ale stilului acestui creator.

Mai întîi este evidentă dorința de sinteză a referințelor morfologice de tip clasic și preclasic ce reprezintă una dintre fețetele conflictului de organizare și expresie dintre primele două părți, cît și raportul de forțe, mereu nuanțat, dintre *libertate* reprezentată de evoluția violinei solo (de văzut comentariul liric din Partea I, improvizația baladescă din Partea a II-a, amplul recitativ și broderia fină din Final) și *necesitate* sugerată de evoluția orchestrei. Ilustrarea ideii de *necesitate* din partitura orchestrei este realizată în Partea I printr-o interesantă *Passacaglie*, a cărei Temă cromatică expusă mai întîi de corzile grave și fagot (vezi pag. următoare) este dezvoltată printr-un ciclu de variațiuni ce epuizează, prin intrările din cvintă în cvintă ascendentă, și apoi prin inversarea Temei și a traseului variațional din cvintă în cvintă descendentă, totalul cromatic. Dincolo de complexitatea, de măiestria componistică, vibrația lirică de aleasă noblețe ce stabilește relații expresive cu *Poemul "Luceafărul"*, fiorul poetic contrapunctat de vigoarea momentelor dinamice (cazul Părții mediane - *Scherzo*), fac din *Concertul pentru vioară și*

https://biblioteca-digitala.ro

orchestră op.9 o lucrare de referință în literatura românească a genului, și nu numai. Pe aceeași linie a sintezelor se plasează și *Concertul nr.2 pentru pian și orchestră op.12* (1960).

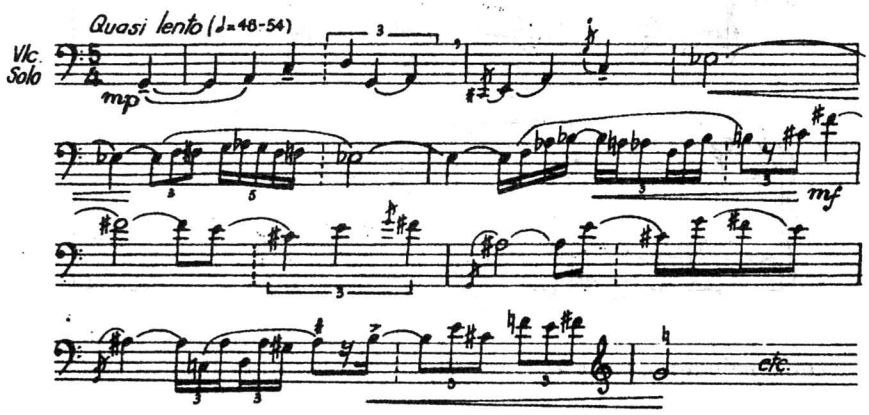


Putînd fi privită ca o simfonie cu pian obligat (proiectată ca o mare formă de Sonată, cu patru mișcări ce se interpretează non stop), partitura se află pe o clară linie de continuitate cu realizările anterioare. Folosirea legii contrastului pe mari suprafețe, dar fără biplanaritatea din *Concertul pentru vioară și orchestră op.9*, fuziunea dintre substanța tematică și cea ornamentală, folosirea dezinvoltă a tehnicii variaționale - sînt aspecte comune celor trei opusuri. Inedită este apelarea la principiul ciclic prin dezvoltarea, în fiecare parte, a uneia dintre cele două entități tematice ale Primei părți - de expresie lirică, confesivă, în cazul Temei I ce devine un fel de *motto* al lucrării,

și de tonalitate sarcastică, capricioasă, în cazul Temei a II-a.

https://biblioteca-digitala.ro

Originală este, de asemeni, disocierea cadenței solistice din Partea I și dezvoltarea ei plenară în Partea a III-a, lentă și lirică a *Concertului.*

Un ultim aspect pe care dorim să-l subliniem în legătură cu această lucrare, este culoarea românească, mai mult sau mai puțin voalată. Ritmurile de joc și efectele timbrale ce imită sonoritățile instrumentelor populare din Finalul *Concertului pentru pian și orchestră nr.1 op.5*, unele profiluri tematice, ce dezvoltă structuri modale populare în *Concertul pentru vioară și orchestră op.9* și în *Concertul nr.2 pentru pian și orchestră op.12*, sînt doar cîteva sugestii ce ar fi putut fi, poate, mai amplu dezvoltate.

Aventura concertantă a compozitorului Pascal Bentoiu părea a se termina aici, după acest *Concert nr.2 pentru pian și orchestră op.12.* Prestigiul creatorului era, dealtfel, asigurat prin cele trei opusuri concertante prezentate anterior, și nu existau semne ale dorinței de continuare, cu atît mai mult cu cît în următorii 30 de ani (cu aproximație), întreaga sa energie creatoare a fost convertită asupra genurilor simfonic și cameral, și asupra teritoriului muzicologiei. Și totuși, în mod neașteptat, la mijlocul anului 1989 (12 august-29 octombrie), compozitorul a mai adăugat în catalogul creației sale un nou opus concertant: *Concertul pentru violoncel și orchestră op.31.* Ne-am apropiat, nu cu puțină emoție, de acest "copil" mezin, atît de îndepărtat în timp de "frații" lui mai mari, și am descoperit un elan și o bucurie creatoare ce ne determină să întrezărim și posibilitatea altor proiecte, în acest gen.

Pentru a nu lăsa nici un dubiu asupra asumării gestualității sonore de tip romantic - căruia compozitorul i s-a dăruit fără nici o prejudecată -, autorul a scris chiar la începutul lucrării o cadență solistică, ce ne poate trimite cu gîndul la debutul *Concertului pentru mîna stîngă în Re Major* de Maurice Ravel, în registrul grav al contrabașilor. Această cadență, pornită din registrul grav și desfășurată pînă în registrul extrem-acut al instrumentului-solist, nu are numai o funcție expresivă (importantă, dealtfel) ci și una matriceală din punct de vedere al tematicii.

Pornind de aici, se va realiza un proces subtil de transferare a substanței ideatice din partitura violoncelului solist, în aceea a orchestrei. Dacă în Partea I (*Moderato*) asistăm la un transfer parțial al materialului ritmico-melodic, cu sublinierea progresivă a elementului ritmic ce va juca rolul unui element tematic secund (în opoziție cu desfășurarea cantilenică, quasi- improvizatorică, inițială), în Partea mediană (*Lento*) transferul se consolidează (prin păstrarea valorilor largi în partitura solistică și prin

https://biblioteca-digitala.ro

proiecția melismelor în partitura orchestrală) conform unui principiu al esențializării (ce nu exclude aplicarea procedeului imitației). Atmosfera diafană a acestei părți, colorată prin timbralitatea specială (și nu mai puțin prin maniera de investire a acesteia) a celestei, clopotelor și vibrafonului, realizează un contrast expresiv (ce este, însă, atent dozat) cu părțile extreme ale lucrării ce sînt dominate de acțiunea sonoră. După ce elementul ritmic părea a fi cîștigat competiția în ultima parte a Concertului, acesta nu face altceva decît să augmenteze printr-un ecou al gesturilor mici, discrete, poezia cantilenei solistice. Procesul de disoluție sonoră implică multă nostalgie, și o delicatețe cu care autorul preferă să se apropie, în clipele sale de grație, de ascultător.

IV. CREAȚIA CAMERALĂ

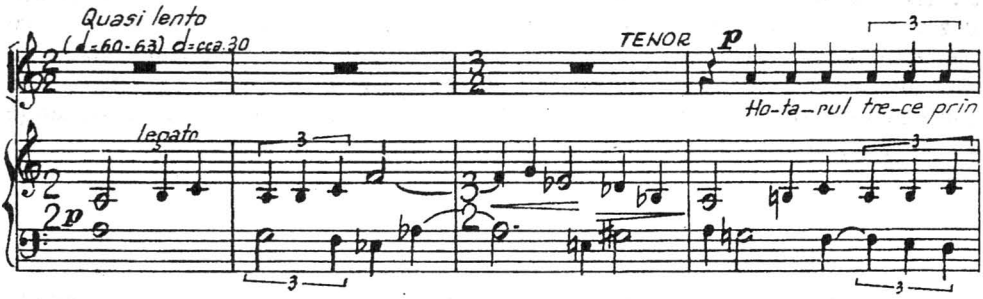
Genul cameral, acel laborator în care creatorii își decantează alchimiile sonore spre a obține formula originalității, a fost abordat cu har și consecvență de către compozitorul Pascal Bentoiu de la începuturi - semnalăm *Sonata pentru pian op.1* (din 1947) și pînă în anii mai apropiați, cînd ciclul de *Cvartete op.27* (1980-1982) punctează un moment de splendidă afirmare a disponibilităților sale artistico-reflexive. Întinsă pe o perioadă de aproape trei decenii, truda cu sonoritățile camerale a fost realizată, parcă, cu o metodă științifică, relevînd pe lîngă binecunoscutul "ésprit de finesse" al creatorului, interesante raporturi de simetrie între opusuri, precum și posibila lor grupare în două mari super-cicluri ce încadrează, prin lucrări instrumental-camerale, oazele de lirism rafinat al liedului. Aceste observații ne pot permite considerarea unei *prime perioade* aflate sub semnul rigorii formale și al expresiei esențializate, ce cuprinde *Sonata pentru pian op.1* (1947), *Cvartetul pentru coarde op.1 nr.3* (1953), *ciclurile de lieduri op.4* pe versuri de Șt.O.Iosif, pentru bas și pian (1953), *op.8* pe versuri de Mihai Eminescu, pentru soprană și pian (1958), *op.11* pe versuri de Nina Cassian pentru soprană și pian, *op.13* pe versuri de Mihai Beniuc pentru mezzosoprană și pian (1961) și *Sonata pentru pian și vioară op.14* (1962) - creație bipartită, remarcabilă prin capacitatea de concentrare asupra esențelor, respectiv prin economie tematică, asceza tratării pianistice și prin rigoarea limbajului -, și a unei *perioade secunde* aflată sub semnul experiențelor insolite.

Nerenunțînd la expresia esențializată în *ciclurile de lieduri op.21 "Flăcări negre"* pentru tenor și pian (1974) și *op.24 "Incandescențe" pentru soprană și pian* (1977) pe versuri de Alexandru Miran, compozitorul parcurge un captivant traseu de la gestul extrovertit al *Cvartetului op.19 nr.2* (1974), la tatonarea abisală, psihanalitică, din ciclul de patru *Cvartete op.27* (1980-1982).

Subliniem că ideea de ciclu se manifestă consecvent în creația de lieduri, încadrînd mereu noi formulări interioare, precum dialectica sonatei în liedurile pe versuri de Șt.O.Iosif pentru bas și pian, soluția poematică cu interludii pianistice din liedurile pe versuri de Mihai Eminescu pentru soprană și pian, claritatea culorii tonale ivite din smulgerea unui maximum de sens dintr-un minimum de mijloace în piesele pe versuri de Nina Cassian pentru soprană și pian, dedublarea exuberant-tragică potențată într-un discurs organic constituit, spre a nu mai vorbi despre ciclurile perioadei secunde, unde cele două fețe ale lui Ianus - cea sumbră din *op.21* pentru tenor și pian și cea luminoasă din *op.24* pentru soprană și pian pe versuri de Alexandru Miran -, denotă un gust sporit

https://biblioteca-digitala.ro

pentru simetrie, pentru unificarea stringentă a materialului tematic în jurul unui punct nodal.



Concepția de ciclu va fi afirmată deplin și în cadrul creației mai recente de cvartet, respectiv în *Cvartetele nr.III, IV, V, VI op.27* asupra căreia vom insista imediat după enunțarea cîtorva considerații privind cele două cvartete anterioare - ca două importante fațete ale profilului creatorului.

Cvartetul nr.1 op.3 (1953), asemeni *Sonatei pentru pian și vioară op.14* (magistrală realizare a compozitorului), *Concertului pentru vioară și orchestră op.9, Simfoniei I op.16, Concertului pentru orchestră Eminesciana III* op.23, sugerează concentrarea asupra esențelor printr-un gest de rigoare constructivă și păsind, aici, pe tipare arhitectonice consacrate precum: *Sonata, Scherzo*-ul și *Fuga* (dublă).

În *Cvartetul nr.2 al "Consonanțelor" op.19* elaborat la o distanță de 20 de ani, bogata experiență camerală, orchestrală, dramatică își spune cuvîntul, creatorul demonstrînd pe parcursul celor patru părți o admirabilă dezinvoltură în alegerea materialului muzical și a procedeelor prelucrative. Gîndit ca un Cvartet al *"Consonanțelor"* - o posibilă replică a *"Disonanțelor"* mozartiene, nu mai puțin curajoase în cadrul epocii, acest opus degajă bucuria aventurii într-un tărîm al simplității (armonice, melodice, ritmice) și al desăvîrșitului firesc, cu dulci reliefuri mîngîiate de zvonul preeriei.

Bucuria descătușării de prejudecăți este aceeași ca în Opera *"Amorul doctor" op.15*, în *Concertele pentru pian și orchestră* sau într-o mulțime de muzici de scenă. Dar, iată că în ultimele patru Cvartete - cele din *ciclul op.27* (1980- 1982), revenirea gestului introspectiv capătă valențe de maximă complexitate și plasticitate expresivă. Sînt aprofundate în acest ciclu (de o unitate organică prin materialul modal și tehnicile de prelucrare dar și prin ideatica de reproiecție sonoră) cele patru funcțiuni psihice principale: *senzația; sentimentul; gîndirea* și *intuiția* - studiate de C.G.Yung în psihologia modernă. Să urmărim, succint, această fascinantă aventură psihologică.

Cvartetul nr.3 op.27 a (1980) sau *"Senzația"* - acel impact cu pulpa fructului mustind de sevă ce cheamă desfătarea preț de o secundă -, urmărește pe parcursul celor trei părți, traseul de la începutul instaurării "senzației" (surprins prin dialectica aglomerare-destindere a două elemente configurative: armonic, respectiv melodic, din Partea I) la maxima acuitate, cu reverberații din tematica părții anterioare în Partea a

https://biblioteca-digitala.ro

II-a, pînă la risipirea în inefabil din Partea a III-a, în care ecoul trecutelor trăiri... *ne urmărește încă.*

Cvartetul nr.4 op.27 b (1981) sau "*Sentimentul*", își desfășoară evantaiul sonor în culori de vară romantică, cu schimbările palpitante de agogică și dinamică ale Părții I (ce conține elemente de *Toccată*), cu nonșalante gesturi virtuoze în Partea a II-a, cu tatonări ale dispoziției euforice (prin nuanțarea, malițioasă și plină de farmec uneori, a relației consonanță-disonanță) din Partea a III-a, pentru a se odihni gînditor și ferice în patul de frunze al sufletului - însă pentru prea puțin timp, deoarece avatarurile reîncep printr-o ultimă parte, prokofieviană.

Un fel de pandant al *Cvartetului nr.3, Cvartetul nr.5 op.27 c* (1982) sau "*Rațiunea*" ne avertizează, în corsetul de trimiteri intuitive pe care i-l fixează creatorul (prin încadrarea unei riguroase și ample forme de Fugă cu trei subiecte între un Preludiu și un Postludiu, atematice) că rațiunea nu trebuie să fie niciodată singură în aventura cunoașterii.

Rarefierea și densificarea substanței sonore din Preludiu ca și dispersia progresivă a materialului sonor din Postludiu, justifică deplin apropierea prin strategie componistică (după cum *Cvartetele nr.3* și *6* folosesc același material modal) de *Cvartetul nr.3*.

Filiație cu *Cvartetul nr.3* stabilește și ultimul cvartet al ciclului - *nr.6 op.27 d* (1982) "*Intuiția*", prin lupta permanentă dintre incertitudine și certitudine (vezi în acest sens tatonările din prima Parte), prin dezvoltarea acestui raport dialectic dintre două grupuri de elemente tematice bipolare în Partea secundă, prin deruta sugerată de polimetria dintre violoncel și restul corzilor din Partea finală. Certitudinea se ascunde, mereu, după vălul Mayei, Finalul rostindu-se ca o enigmă ce cheamă dezlegarea.

Paradigmele de material modal, configurația tematică - respectiv gruparea bipolară *melodic-acordic*, reliefarea violoncelului în peisajul Părții finale a *Cvartetului nr.3*, toate aceste elemente subliniază încă o dată concepția de strînsă unitate a ciclului, dorința de unificare structurală și ideatică fiind o permanență a tuturor ciclurilor de lucrări semnate de Pascal Bentoiu. Deducem, de aici, o trăsătură de clasicitate a creației sale.

V. CREAȚIA MUZICOLOGICĂ

O ultimă dimensiune a personalității creatoare a lui Pascal Bentoiu în planul prezentării noastre este cea a teoreticianului, esteticianului, analistului ce-și asumă, temerar, noi puncte de vedere, după cum și muzica sa denotă o perpetuă primenire sufletească. Cu Pascal Bentoiu, cel din lucrările teoretice "*Imagine și sens*", "*Gîndirea muzicală*" și din volumul eseistic "*Deschideri spre lumea muzicii*", trăim din plin aventura frumosului și a desemnării valorii pe care o slujește cu argumente de mare actualitate, din toate zonele de acces ale culturii și inventivității umane.

Noțiuni subînțelese cu superioritate de noi toți, dar în fapt deseori vag conturate precum imaginea, sensul, structura, conștiința muzicală, își rotunjesc semnificațiile în volumul *Imagine și sens* apărut în 1971 la Editura Muzicală, după cum definirea categoriilor muzicale este impecabil realizată în volumul "*Gîndirea muzicală*" apărut la Editura Muzicală în 1975. Studiile și eseurile din volumul "*Deschideri spre lumea muzicii*"

https://biblioteca-digitala.ro

(Editura Eminescu, 1973) tratează cu finețe analitică, pe parcursul celor trei secțiuni ale sale, problema organismelor muzicale, într-un mod ce le apropie de dezbaterea teoretică din volumul "*Imagine și sens*". Claritatea, logica și ineditul demonstrațiilor, cu importante implicații de natură estetică, de sociologia culturii, de psihologie muzicală, sînt însă admirabil fructificate în lucrarea sa de virtuozitate muzicologică: "*Capodopere enesciene*" (Editura Muzicală, 1984). În cele 577 de pagini în care analizează sistematic și cu mare finețe 26 de capodopere enesciene, Pascal Bentoiu demonstrează - argumentînd sau contracarînd unele idei consacrate - că demersul muzicologic poate fi palpitant atunci cînd refaci traseul cunoașterii, pe cont propriu, clamîndu-ți, cu sinceritate, subiectivitatea. Muzicologul Ada Brumaru a realizat o interesantă prezentare a acestui compendiu analitic, strălucitor și cald prin tonalitatea redactării, în nr.6 al Revistei "Muzica", din anul 1985.

Lăsînd muzicologilor rolul de a cuprinde în exegezele lor totalitatea gesturilor creatoare enesciene (a lucrărilor de tinerețe și a schițelor nefinalizate), autorul și-a propus să pătrundă și să comenteze doar "vîrfurile" (dealtfel, numeroase) creației enesciene, acele *capodopere* pe care le-a stabilit în mod "intuitiv" (după cum precizează domnia sa). Deși autorul declară că trăiește această experiență axiologică ca pe o "aventură spirituală", își formulează cu maximă luciditate strategia analitică. "Enescu nu poate fi redus la un șir de propoziții fundamentale și înțeles pe calea aceasta - scrie domnia sa în una din paginile volumului; proteismul formelor muzicii sale respinge și parcă desfide orice catalogare și aproape orice concluzie de ordin general. *Numai comentarea imaginii în concretul ei și pe toate dimensiunile poate avansa cît de cît înțelegerea noastră*". Această ancorare în particular - ce încearcă să urmeze extraordinara complexitate a creației enesciene (privite ca un moment de coagulare a noilor orientări artistice, în epocă) se datorează înțelegerii necesității interpretării acesteia, din mai multe unghiuri de vedere. Ca și în alte remarcabile demersuri teoretice și analitice ale sale, Pascal Bentoiu este preocupat de mecanismul interior al creației enesciene și de stabilirea etapelor de evoluție ale acestui mecanism, de-a lungul anilor. Poate tocmai de aceea, întreaga creație enesciană i se relevă ca o entitate vie, vegetală. Comparația acestei creații cu un "stejar" este extrem de seducătoare, cu atît mai mult cu cît ea domină (și justifică) întregul demers teoretic.

Dintr-o asemenea perspectivă (poate de inspirație spengleriană, dar fără conotații pesimiste), autorul delimitează zona "rădăcinilor" între *opus*-urile *6* și *20*; cea a "trunchiului masiv" de la *Suita a II-a pentru orchestră op.20* pînă la Opera "*Oedip*" (inclusiv) - "platoul înalt" al sintezelor fiind reprezentat de *Simfonia a III-a op.21* și de *Cvartetul de coarde în Mi bemol Major op.22 nr.1* -, și cea a "ramurilor", de la *Sonata pentru pian în Re Major op.24 nr.3*, la *Simfonia de cameră op.33*. Mult mai tranșant decît alți specialiști ce au insistat foarte mult asupra Operei "*Oedip*", pe care au considerat-o o supremă ipostază a genialității enesciene, Pascal Bentoiu plasează *Cvartetul de coarde în Sol Major op.22 nr.2* și *Simfonia de cameră op.33*, pe cea mai înaltă treaptă spre atingerea perfecțiunii și subtilității.

După regalul oferit de analiza nuanțată, cu unghiuri specifice de abordare, a tuturor celor *25 de capodopere enesciene* (în accepția autorului) și îmbogățită de digresiuni ce conferă valoare literară și filosofică acestui demers (prin conexiuni cu cele mai variate domenii ale spiritului), dezvăluind redutabila ascuțime de spirit a omului de cultură Pascal Bentoiu, cititorul avizat va ajunge la capitolul intitulat cu modestie: "*În*

https://biblioteca-digitala.ro

loc de concluzii". Aici, i se va oferi mult amînata viziune sintetică asupra creației enesciene (observăm prudența cu care autorul atacă un asemenea nivel al considerațiilor), definitiv lămuritoare asupra tuturor premiselor ideatice. Sînt punctate, mai întîi, *modalitățile componistice* care legitimează și manierele, diferențiate, de abordare, ale analistului. Deplin justificată ne apare observația asupra procesului de definire a tematicii: ca o revelare treptată, în situații concrete, a unei idei abstracte - comparate cu Ideea platoniciană. Continua transformare a tematicii (privită ca *profil melodic*) s-ar datora unei redutabile "memorii enesciene a viitorului", exercitate prin metoda specifică a "calchierii melodice" (a "reproducerii în condiții modificate, a unui traseu preexistent"). După alte considerații de mare pătrundere, privind "disimetria" proiecțiilor tematice enesciene în planul formei muzicale (la nivel "micro" și "macro"), contactul permanent cu "straturile primare" ale muzicii (folclorice) și transformarea permanentă a ornamentului în substanță, autorul interpretează relația complexă dintre creația enesciană și tradiție și apoi modul în care anumite categorii muzicale (armonie, melodie, timbru) concurează la definirea stilului său.

Parcurgînd în profunzime atît cele *25 de capodopere enesciene* cît și o importantă bibliografie, Pascal Bentoiu evită capcana Tabú- urilor exegezei enesciene. În acest sens, domnia sa respinge categoric atît ideea caracterului improvizatoric al creației enesciene cît și pe aceea a afilierii muzicii enesciene la sistemul ritmic *parlando-rubato*.

Argumentația sa - bogată și scrupulos întocmită - se bazează pe lucruri evidente, condiția observării lor fiind o atitudine plină de prospețime, care îl definește, prin excelență, pe autor. Nu mai puțină pătrundere demonstrează Pascal Bentoiu atunci cînd surprinde afinitățile stilului enescian cu alte stiluri consacrate, sau în curs de consacrare în epocă. "Spiritualitatea sobră și dramatică" a creației enesciene este privită din perspectiva afilierii la linia lui Bach și Beethoven, gestica compozițională îi evocă autorului pe Berlioz și Liszt (observație valabilă pentru prima jumătate a creației) iar consonanța cu spiritul timpului îl plasează pe Enescu pe orbita mahleriană. Originală ne apare, în context, apropierea de Béla Bartók (din punct de vedere al soluțiilor de fructificare a folclorului) ca și de Alban Berg (sub aspectul "mobilității imagisticii", al proiecțiilor spațiale și al "tipurilor de densificări afective"). Definindu-și demersul muzicologic ca un "act de dragoste", Pascal Bentoiu nu poate, în mod structural, temperamental, să nu rezoneze în primul rînd la "enorma intensitate a afectului" din muzica lui George Enescu. Și tot ca un mare și grijuliu iubitor al tezaurului enescian, domnia sa stabilește cîteva coordonate, definitorii, ale interpretării muzicii lui George Enescu. Acestea sînt: extrema rigoare ritmică; infinita suplețe dinamică; diversificarea timbrală solicitată prin numeroasele indicații; frazarea specială ce trebuie să redea "continuitatea absolută a ideaticii muzicale".

În cele 577 de pagini ale volumului "*Capodopere enesciene*", orice cititor (și specialist, desigur) poate afla un model (dar, oare cine poate reitera un balet similar, între virtuozitatea analitică, viziunea filosofică și estetică amplă, și finețea psihanalitică) dar mai ales un monument ridicat de un mare om de cultură, altui mare om de cultură. Este, dacă doriți o comparație, ca un festin spiritual în Olimp.

Comunicarea susținută în cadrul Seminarului Internațional consacrat problemelor dreptului de autor, din mai 1991 de la București (publicată în nr.3 al Revistei "Muzica", în același an, cu titlul: "*Le rôle des Unions professionnelles d'artistes dans la défense d'auteur*"), ne atrage atenția asupra preocupărilor de ordin juridic și

https://biblioteca-digitala.ro

administrativ ale muzicianului Pascal Bentoiu, care în perioada 1990-1992, în postura de Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a girat reorganizarea UCMR - aceasta implicînd elaborarea unui nou statut, a unui nou proiect de Lege a dreptului de autor (schițată de Doamna Iolanda Eminescu) precum și restabilirea relațiilor UCMR cu principalele societăți europene de profil (I' AKM, SACEM, GEMA, SIAE) - pentru a ne referi doar la cele mai pregnante activități ale acestei perioade. Pornind de la premisa de a combate prejudecata puerilă, dar periculoasă, conform căreia Uniunile artiștilor din România ar reprezenta "simple forme de supraviețuire ale unor structuri totalitare", demersul autorului ia forma unei analize extrem de clare și de elocvente a istoriei și mecanismelor de funcționare în cazul fiecăruia dintre organismele profesionale vizate.

Putem privi această comunicare științifică și ca pe o *declarație-program*, pentru anii ce vor veni.

Din bogata activitate a muzicologului Pascal Bentoiu nu lipsesc reperele istoriografice. În acest sens, autorul ne-a oferit, în nr.2 al Revistei "Muzica" din anul 1992, cîteva texte valoroase, ce ilustrează relația dintre doi mari muzicieni ai secolului nostru: George Enescu și Arthur Honegger. De asemeni, nu putem concepe, astăzi, interpretarea muzicologică a creației lui Mihail Jora, fără reperele, unghiurile de abordare ale celui ce i-a fost discipol în perioada 1944-1948, dar și apropiat timp de 27 de ani: Pascal Bentoiu. După fecundul "tur de orizont" din Studiul publicat în Volumul al II-lea al *Studiilor de Muzicologie* (Editura Muzicală, 1966), fostul elev al "meșterului" Jora nu a contenit să mediteze asupra creației maestrului său. După cum a spus Ecleziastul: "Toate își au vremea lor și fiecare lucru de sub ceruri își are timpul său". Confirmînd (pentru a cîta oară!) acest adevăr formulat de Ecleziast, peste încă un sfert de veac, cu ocazia aniversării *Centenarului nașterii lui Mihail Jora*, Pascal Bentoiu a revenit, cu o sporită înțelepciune, asupra profilului "misteriosului compozitor Mihail Jora". Dorința autorului era de această dată aceea de a surprinde personalitatea subiectului său de studiu și dincolo de centrul ei matriceal: compoziția. Acest demers, concretizat prin studiul intitulat cu modestie "*Despre Mihail Jora - Gînduri, amintiri*" (publicat în nr.4 al Revistei "Muzica" din anul 1991) definește, în ciuda celor afirmate de autor, cu mult mai mult decît relația sa cu opera lui Mihail Jora.

Obsesia reală a semnatarului studiului a fost aceea a *sintezei* bazate pe o atitudine constant obiectivă. Dar cît de greu este să fii obiectiv, atunci cînd interesul tău estetic este centrat pe relația atît de sensibilă dintre "materialitatea impulsurilor sonore, măsurabile și descriptibile și efectul artistic propriu-zis, care rămîne strict individual și imponderabil".

"Inutil să anunț că nu voi urmări atît o sistematică cît mai degrabă intuiția" - își avertizează autorul cititorii în pagina a doua, pentru a dezvolta apoi, în cel mai limpede și sistematic mod, observațiile și judecățile sale de valoare. Vocația sintezei se reflectă atît prin surprinderea originalității creației lui Mihail Jora la nivelul fiecărei categorii a gîndirii muzicale, cît și la nivelul întregului studiu, prin complementaritatea fațetelor comentate. Creatorul, pedagogul, omul Mihail Jora este surprins prin intermediul gesturilor artistice dar și prin cel al gusturilor estetice și al atitudinilor sale intelectuale esențiale. Într-o lume în care încriminările și conflictele se nasc cel mai ades din lucrurile nespuse sau lămurite doar pe jumătate, lui Pascal Bentoiu îi place să pună punctul pe i,

https://biblioteca-digitala.ro

abordînd, în final, și relația dintre Mihail Jora și muzica nouă, relație în care "meșterul" Jora a dovedit - în viziunea unora -, opacitate.

Dintr-un asemenea studiu, în care pertinența se conjugă la cel mai subtil nivel cu vocația teoretică și literară, în care judecățile de valoare operate dobîndesc greutatea unor sentințe (mai ales dacă cititorul urmărește îndelungata, temeinica lor gestație) se poate reține totul sau nimic, deși cred că există un paragraf situat, aproximativ în dreptul secțiunii de aur (instinctul compozitorului nu se dezminte nici aici!), ce are forța iluminantă a marilor intuiții. "Țintesc să surprind o caracteristică a personalității Jora, un ceva care să explice multe apariții din diverse domenii" - scrie în acest moment de grație Pascal Bentoiu. "Cred că aș putea numi această caracteristică *angulozitate*. Totul, în manifestările multiple ale omului și artistului, răspunde unei atari categorisiri: înfățișarea, grafia (muzicală și ne-muzicală), mersul, caracterul temelor, replica usturătoare, atitudinea socială, severitatea cu sine și cu ceilalți - sfîșiată de neașteptate clipe de înduioșare -, ideația în general, ritmurile nu de puține ori înghiontite, francheța opozițiilor timbrale, ș.a.m.d.

Pe absolut fiecare moment al traiectoriei sale de viață și a celei artistice, factorul *angulozității* își pune pecetea de neconfundat."

Dar, Pascal Bentoiu țintește, mereu, tot mai departe. Volumul dedicat personalității complexe a muzicianului Jora - ce se speră că va apare sub îngrijirea atentă a pianistei Ilinca Dumitrescu -, este o altă țintă pentru atingerea căreia Pascal Bentoiu a investit foarte multă energie spirituală și răbdare. În bogatul florilegiu de studii, cronici, analize, evocări și pagini de corespondență, ar trebui să descifrăm cu mult mai mult decît un act de dreptate al posterității față de omul și creatorul Mihail Jora - insuficient, incomplet cunoscut de publicul românesc. Este vorba, înainte de toate, despre gratitudine, despre acea formă de gratitudine înfrățită cu luciditate și pertinența exigentă, ce poate conferi coloana vertebrală unei culturi muzicale.

Celor care nu le plac plasele de pescuit cu ochiurile rupte, le putem vorbi, în acest sens, și despre respectul față de *tradiție*.

Mai sînt atîtea lucruri de scris despre opera muzicală și teoretică (cu bogate valențe literare, dealtfel) realizată de Pascal Bentoiu. Foarte mulți critici și analiști din țară și străinătate s-au aplecat cu admirație asupra opusurilor muzicale și muzicologice semnate de Pascal Bentoiu, ce ar trebui să facă obiectul unui amplu volum monografic, numeroase distincții au subliniat, în timp, prestigiul său internațional: Premiul Național (1964); Premiul din partea RAI (Italia, 1968); Ordinul "Meritul cultural" clasa a III-a (1969-1971); Premiul "Guido Valcarenghi", la Roma (1970); Premiul "George Enescu" al Academiei Române (1974); Premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (1971, 1975, 1977, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987, 1992) și în 1992 Marele Premiu; Premiul "Ciprian Porumbescu" al Academiei Române (1987).

Prin urmare, nu ne mai rămîne de exprimat decît dorința sinceră ca viitorul să ne aducă din partea acestui maestru al muzicii românești încă tot atîtea partituri și reflecții valoroase, care să ne creeze senzația unei aventuri palpitante, a unei aventuri care să ne poarte spre tărmuri necunoscute ale muzicii și ale spiritului. Maestrul Pascal Bentoiu nu se teme, credem, de miraje, cu atît mai mult cu cît domnia sa este nu numai o personalitate de frunte a componisticii și muzicologiei românești, dar și un creator prin care școala muzicală românească își afirmă forța de ancorare printre valorile culturii universale.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

In the contemporary world of composition, the musician Pascal Bentoiu - now in his mid 70s - imposed himself as a unique and fully accomplished personality. The maturity of his age, the impressive number of his creations in the fields of theatre, symphonic music, opera, chamber and vocal music, his achievements as a musicologist, critic, aesthetician and folklorist (he wrote studies, essays, musical chronicles, articles, reviews, critical notes and volumes) confers a special status and spiritual fulfilment to this personality, so deeply attached to the Enescian model and comparable to outstanding giants of today's world music, such as Anton Bruckner, for his symphonic opuses (as the composer and theoretician Anatol Vieru suggested) or Alban Berg, for his creations in the province of lyrical theatre (according to the French musicologist Antoine Goléa). During the period of his working as a scientific researcher at the Institute of Folklore in Bucharest (1953-1956) he produced a lot of anthologies and transcriptions of folklore which he turned to good account in studies that prove an original vision.

Before briefly going into the laboratory of creation of this complex and reflexive musician - who filters and synthesizes in a modern vision the most viable suggestions offered both by the universal tradition and by the aesthetic horizons of 20th century music -, we are bound to point out the premises of his artistic vocation, favoured by his studies with famous musicians such as: Mihail Jora, Vasile Filip and others. His studies at the Faculty of Law in Bucharest did not hinder him from taking the way of music, on which he obtained successes of world acknowledgement and was invested with high guild responsibilities. In this respect, between January 1st 1990 - October 1992, Pascal Bentoiu was President of the Union of Composers and Musicologists in Romania.

For reasons regarding the mostly symphonic thinking of the composer Pascal Bentoiu, our study first presents his symphonic creation - a first love, at some point intercrossing the other big love, for the opera, which he did not give up for as long as four decades. After some works with a programmatic tendency, such as the *Transylvanian Suite* op.6 (1955), the symphonic poem *Hyperion* op.7 (1955), the triptic *Bucharest Images* op.10 (1959), the composer dedicated himself to pure symphonism of concentrated expression that is to be found in his first five Symphonies, written, except for Symphony I, in the prolific 8th decade (these proving expressive affinities that remind us of the best-known of Beethoven's symphonies). What follows in the 9th decade is the 3 Symphonies that resort to suggestions specific to other arts, such as *painting* - in Symphony VI op.28, *Colours* (1985); architecture - in Symphony VII op.29, *Volumes* (1986); poetry - Symphony VIII op.30, *Images* (1987). A special position in the symphonic creation of the composer Pascal Bentoiu is held by the symphonic work *Eminesciana III op.23* (1976).

The symphonist, the thinker, the man of culture and spirit Pascal Bentoiu felt at large also - or particularly - in the world of the opera. The virtuosity of the one who, in half a decade (1964-1970) brought to a perfect final form three fundamental operas, seems that of a prestidigitator who, by means of a "hocus-pocus", produces out of his cuff with staves, confettis and hilarious harlequins - just as in the contaminating opera-buffa *Doctor Love* op.15, after Molière (1964), in which he uses quotation and periphrasis from

https://biblioteca-digitala.ro

consecrated works of world music, suggestions of modern jazz entertainment music - effigies in sonorous marble - such as in the radio opera *The Sacrifice of Iphigenia* op.17, after Euripides (1968, the first radio opera in Romania) or tragic masques and deathly elixirs such as in his opera *Hamlet* op.18, after Shakespeare (1969). And here, just as in the rest of his creation, his taste for always new expressive experiences turns the adventurer into a winner. The public success in this country and abroad, the praising appreciations of the specialists who awarded him two important prizes in Italy: the RTV Prize for the opera The *Sacrifice of Iphigenia* and the "Guido Valcarenghi" Prize for the opera *Hamlet*, these two prizes confirming the value of these operas. The opera *Hamlet* op.18, with its subtle and polychromatic orchestration, resorting to a large instrumental apparatus, left us with the deeply unperishable feeling of *catharsis*. In this respect, we must mention two splendid events: *Passacaglia* in the 2nd Interlude and the *Fugue per percussione* - which are both exceptional expressions in the contemporary lyrical theatre.

For the concert creation of the composer Pascal Bentoiu, the 6th decade was at least as prolific as was the 7th decade for his opera creation. Produced in a period marked by programmatic symphonic creation, the two *Concertos for piano and orchestra op.5* (1954) and *op.12* (1960) and the *Concerto for violin and orchestra op.9* (1958) come up as a more thorough crystallization of his composing conception. If in the *Concerto for piano and orchestra no.1 in C major op.5*, his prudence is maybe expressed by using the classical balanced pattern (Sonata, Lied, Rondo), as well as in the distinct distribution of roles, in the *Concerto for violin and orchestra op.9* we notice an even clearer delimitation of the moments of virtuosity, as well as a certain and complex sonorous gesture. On the same line of synthesis is placed the *Concerto for piano and orchestra op.12*, which can be regarded as a symphony with obliged piano. After 30 years of symphonic and chamber experience, the composer added the *Concerto for cello and orchestra op.13* to his creation - which denotes the refinement of maturity. The chamber genre was approached with talent and consistence by Pascal Bentoiu since the very beginning (*Sonata for piano op.1*, 1947) up to the more recent years, when the *Cycle of Quartets op.27* (1980-1982) points out a moment of splendid assertion of his creative disponibilities. A first period is defined in the chamber province by the formal rigour and the essentialized expression (*Sonata for piano op.1, String Quartet op.1, nr.3*, written in 1953, the cycles of lieder - for bass and piano op.4 on lyrics by St.O.Iosif, for soprano and piano op.8 on lyrics by Mihai Eminescu and op.11 on verses by Nina Cassian, for mezzosoprano and piano op.13 on lyrics by Mihai Beniuc). The *Sonata for piano and violin op.14* marks a second period of creation, by means of its enriched concentration on values.

The third period of creation is delimited by the cycles of lieder *Black Flames* op.21, for tenor and piano and *Incandescences* op.24, for soprano and piano, both on lyrics by Alexandru Miron, as well as by the abysmal, psychoanalytical exploration in the four *Quartets of the cycle op.27* (1980-1982).

A last dimension of this creative personality is the one of the theoretician, aesthetician, analyst who willingly assumes new points of view, as his music also denotes a continuous soul renewal. With Pascal Bentoiu - the one from the theoretical works "*Image and Meaning*", "*Musical Thinking*", from the volume of essays "*Openings towards the World of Music*" and from his volume of extraordinary analytical virtuosity "*Enescian Masterpieces*", fully we experience the adventure of the beautiful, of denoting and commenting upon value, an adventure which he serves with very updated arguments from

https://biblioteca-digitala.ro

all the zones of access of human culture and inventivity. A lot of critics and analysts from this country and from abroad approached admiringly the musical and musicological opuses signed by Pascal Bentoiu. Many awards also pointed out his prestige: The National Prize (1964); The RAI Prize (Italy, 1968); the "Cultural Merit" Order, 3rd class (1969, 1971); the "Guido Valcarenghi" Prize (Rome, 1970); the "George Enescu" Prize of the Romanian Academy (1974); the Prizes of the Union of Composers and Musicologists in Romania (1971, 1975, 1977, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987), as well as the Grand Prize in 1992; The "Ciprian Porumbescu" Prize of the Romanian Academy (1987).

All we can add is our sincere wish that future should bring us as many valuable creations and reflexions of this master of Romanian music, in order to give us the feeling of a thrilling adventure, a singular adventure capable of taking us away towards unknown shores of music and spirit.

https://biblioteca-digitala.ro

ULPIU VLAD - A Composer's Portrait (I)

Valentina Sandu-Dediu

'It is not easy to define the features that characterize the personality of a young composer of 35, the more so as Ulpiu Vlad is a spontaneous, natural personality, a lively one in the full sense of the word, a deeply original, independent personality that rejects <affiliation> to the spiritual world of another personality or artistic trend, orientation or fashion. His music is various and diverse enough - within an inner unity of conception - to allow us to assert however that <style> does not seem to be the main concern of the composer, since his talent and his artistic force make him afford expression in a rich range of manners, without <dissolving> his personality, his originality".

(Corneliu Dan Georgescu - the "Muzica" review, 12/1980)

It is not easy to define Ulpiu Vlad's image as a composer - we might say, paraphrasing the above-mentioned author -, partly "because" of the exceptional study signed by Corneliu Dan Georgescu, although 13 years have passed since then, a period involving the accumulation of new and multiple creative experiences in Ulpiu Vlad's activity. Because, when trying to make up an outline of this composer's creation, the first stages will have to be approached taking into account the analyses and conclusions of the composer and musicologist Corneliu Dan Georgescu and, of course, not in the last place, other significant bibliographical guiding marks - accumulated in time and capable of offering the stimulus that is necessary to a synthesis.

*

* *

In most of the situations, delimiting the creation of a composer in various periods appears rather as a necessity of matter organization with a view to analysing it, than as a given fact. And with Ulpiu Vlad, the continuous transformation of his principles of composition - as in each work one may detect (in some way) the "germs" of the following ones - doubtlessly makes possible a division into *three main groups of works*, but this cannot be considered final. The metamorphosis of certain ideas of writing or form in conceiving the essential relationship composer-interpreter has become a constant preoccupation of Ulpiu Vlad. Consequently, what we shall call *creative periods* are not defined as such by visible breaches, radical turns to entirely different manners of composition, but rather by radicalizing some pre-existent potentialities.

Concretely, we shall point out a **first period** - of an extremely difficult complexity and abstract purity of the score (this is why, unfortunately, it hasn't been much performed in concert halls), containing the *Sonata for Oboe and Harpsichord/Piano* (1969), the *String Quartet No.1* (1969), *How Hardly from the Depth*, concert symphony for cello, piano and orchestra (1971, rev. 1981), *Thoughts* for flute and harp (1971), but also a subsequent work - the symphonic poem *Springs* (1987)[1]. It is the stage in which the composer - expressing the ideality of his inner thought, of his mental musical vision - is not concerned

https://biblioteca-digitala.ro

with external concessions, but pursues the achievement of his intention, without any simplification in the instrumental writing.[2)]

Little by little, however, one may notice a "warming up" (as the composer himself called it) of the sonorous material, with a view to attracting the active participation of the performer in the act of creation. This "mentality" of composition is first attained by the cantata *This Is the Land* (1979, rev. 1980), but is also suggested by the relationship between the two variants: *Dreams I* (1972), for string orchestra and *Dreams II* (1982), concerto for string orchestra.[3)] This **second category** contains: the symphonic piece *Remembrances* (1973), *The Time of Mirrors*, for chamber orchestra (1974), *Inscriptions in Hearts - The Brevis Symphony* (1978), *Symphony No.1 - Ways in the Light* (1979), also the chamber works *Recollections in August*, a septet (1989), the *String Quartet No.2* (1982), the first two string *Trios (Spring*, 1984 and *Sunny Landscape*, 1987). An obvious derivation line from folklore delimits another sub-group of the same category, containing *Symphony No.2 - From Hearts* (1984), *From the Languages of Peace*, wind quintet (1986) and cantata for choir a cappella *The Joy of Accomplishment. To a Wedding* (1988).

A special position is held - within the totality of Ulpiu Vlad's creation - by the chamber vocal-symphonic cycle *Mosaic* (1974-1978) which, strictly chronologically, might be placed between the two above-mentioned periods, which however detaches itself from both groups, marking essential transformations towards a new "way of conceiving music" (C.D.Georgescu, the "Muzica" review, 12/1980). We are talking about an original, combinatory idea, which can be integrated (if we wish to point out the similitudes of a "Zeitgeist") within the sphere of European controlled aleatorism. Starting from *Mosaic*, one may project in perspective both the above-mentioned "warming up" of the sonorous material and the open form, a certain type of liberty left to the performer to collaborate in the creative act - features that define a third period of composition of Ulpiu Vlad (beginning around the years 1987-1988).

If the piece for harp *Portraits* (1987) and the symphonic piece *Lights in the Dusk* (1991) could be considered "bridges" to the **present-day orientation** of the composer, this is almost entirely identified with a theme of "Dreams", of course not in a "descriptive" programmatic sense, but in that of expressing a deep spring in the artistic conscience of the composer: "Dreams, in their variety of aspects - be they concrete or metaphoric ones - were one of my concerns since the very first works. The idea of a *Joy of Dreams* can be extended over all human dimensions; it is mostly a dream of purity, of getting rid of useless conventions, of true living, according to the respective psychic structure. Dream as a reality of communication, of warning, will be understood especially by those who benefit from the faculty of perceiving it as such".[4)]

Interpreting this confession of the composer, we would like to emphasize the fact that his present-day direction accomplishes older preoccupations and preferences, not only in point of theme (as "Dream" is for sure the prevailing metaphysical subject in his whole creation), but also in his musical thinking. Therefore, the cycle made up of: *The Joy of Dreams*, quintet for flute, strings and percussion (1990), *From the Joy of Dreams*, concerto for string orchestra (1991), *The Game of Dreams* (I, II) for string orchestra and wind quintet (1992), The *Mystery of Dreams*, wind quintet (1992), the string *Trios* No.3 and 4 (1988, 1991) a.s.o., means going through a complementary road of composition (and, somehow, the other way round) as compared to the one in *Mosaic*, pointing out other virtualities of the same *ars combinatoria*.[5)]

https://biblioteca-digitala.ro

A holist vision of a composer's portrait - after the threefold division above - may be achieved by detecting the stylistic peculiarities which are generally valid in the whole of Ulpiu Vlad's creation.

Immediately after refering to the cycle of "Dreams" and as a natural conclusion of enumerating all the titles of works above, we shall repeat that these titles are not programmatically (traditionally) implied in the contents of the works. The allusion is complex, coming from associations of the composer's memory and must be taken as such: not as an index of "poetization", but as a suggestion of a state. For instance, Ulpiu Vlad was talking about an almost unreal landscape, that was to be kept in the memory of the child watching - only from a certain place - the sunlit roads of his native mountains. *Ways in the Light*, the subtitle of his first Symphony, thus finds a strictly personal motivation, not subject to speculations in the sense that *Symphony No.1* will not be considered a... symphony of the "nature". From the same significant perspective, Corneliu Dan Georgescu views (in the above-mentioned study) "the mineral perfection of the mountain" Piatra Craiului - "a probably unconscious symbol" of all the music written by Ulpiu Vlad.

This "mineral perfection" however denotes an (apparent) paradox, translatable at the level of composition as well by the dichotomy rigour/spontaneity. The rules of composition are initially fixed in a set, but they can always branch out into exceptions. We may therefore talk about a "joy" of the exception from rule, or about a... rule of breaking the rules. This means the composer's trust in "the power of momentary inspiration, rather then the power of hazard" (C.D.Georgescu, the above-mentioned study, p.13).[6)]

Combinatory art governs the relationship rigour/spontaneity, and its multiple aspects are involved in the structural detail, in the material of sonorous construction, but also in the idea of variability of the instrumental ensembles starting from the same score. Anyway, what is obvious is a predilection for paradigmatic generation ("in absentia") of some groups of works, certainly derived from a given syntagm ("in praesentia"), a predilection in Ulpiu Vlad's creation that is alleviated in time.

We refer, for instance, to the connection between *Dreams I* and *Dreams II*, the latter adding a trio soloist to the string ensemble. The discourse of this soloist does not "dispense with" the existing ensemble by chance, but is *organically* integrated - as musical substance -, a technique which therefore presupposes a maximum of inventivity in exploring the posibilities of combination.

Then, the monumental *Mosaic* - with its virtually infinite suggestions of following an interpretive path - reveal a kind of *ars combinatoria* pushed to the limit of variant exploration. The composer offers the syntagm, at the same time suggesting various paradigms to the interpreter, so that, irrespective of the option of the latter, music should not differ essentially (in character and expression) from one paradigm to another. There are, therefore, certain stylemes that determine the recognizability of the sonorous result,

https://biblioteca-digitala.ro

in any of its hypostases. But, in order to reach this aim, the thinking, the "polishing" of composition can only be regarded in relation to the principles of combinatorics.

On the other hand, the cycle of "Dreams" asserts the unity of a series of works also placed on a paradigmatic axis. The creative option - certainly continuing the one in *Mosaic* - is however different: the composer himself generates the paradigms towards another modality of the "open form". Combinatory art reminds of the relationship between *Dreams I* and *Dreams II* here, but the refinement in finding that minimum necessary for a work belonging to the "class" to differ from another one in the same "class" is pushed to the furthest consequences. It is not enough to describe an apparently simple technique of composition and at the same time a technique of an artful minuteness, in which each appogiature has its own justification[7], as its ramifications are complex; but intended merely to make an outline of a particular combinatory art.

Its sphere regards - as one may already deduce from the observations above - also the essential relationship between creation and interpretation. The permanent attention focused on this appears in the 25 - years creation of Ulpiu Vlad in various hypostases: from the severe, complicated writing, impossible to be rendered by interpreters under the exceptional level, towards seeking solutions of attracting the performer in the creative acts, by giving him a limited freedom.

I would say that one may notice in this shift an evolution characteristic to the music after the '50s, in which more or less controlled aleatorism reacted to integral serialism. This would be two extremes, two creative mentalities: the strict determination of each sound by a highly abstract intellectual effort, or the unconditioned submission to the laws of hazard. But music after the '50s meant not only an absolutization of these two directions, but particularly the discovery of intermediate nuances in the just relationship between determination/indetermination, between rigour/freedom a.s.o.

We opened this parenthesis not because Ulpiu Vlad would have been an integral serialist in a first period (by the way, his neo- modal language of free treatment of the chromatic whole stayed constant), but in order to illustrate his orientation from an "ideal", precise and extremely complicated writing, towards one that should facilitate the communication between composer and performer and should also renew the freshness and spontaneity of each interpretive variant. (A possible way, suggested maybe by the essence of the foikloric act, by the specific of folk creation.) In its turn, the interpreter's choice - directed by the composer in a creative way - appears in several hypostases, differing in *Mosaic* from the cycle of *Dreams* or even within this latter cycle.

Therefore, here is the avant-garde route of the decades 6-7, which we symbolically compared with Ulpiu Vlad's route of composition. This is not a way manifestly decided upon; anyway, the idea of explaining his style and method in studies or volumes of musicology never appealed to the composer, just as he was never fascinated by the field of writing about music generally. One more reason, maybe, to draw out some coordinates of his creation now.

*

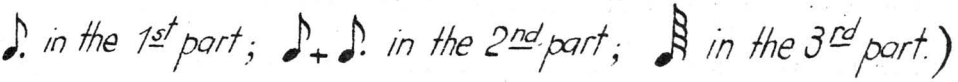
* *

1. TOWARDS A PURE ABSTRACTIZATION OF SONOROUS STRUCTURES - one of the fundamental orientations in the musical thinking of the 20th century - is where the composer Ulpiu Vlad is initially heading for (at the end of

https://biblioteca-digitala.ro

the 7th decade - beginning of the 8th decade). And the trends proper that he "affiliates" to mean experimenting possibilities of a modal-serial language, of a traditional form re-created in modernity, the exploration of the global effect (texture) or of the microtones. We may therefore summarize, on the one hand, the typology of the composition conception - the already emphasized maximal abstractization - and, on the other hand, its accomplishment by various procedures and techniques, selected by the author according to the idea that he wishes to express.

The *Sonata for Oboe and Harpsichord or Piano*, for instance, synthesizes the elements of the *sonata form* with those of serial writing, applied somewhat strictly to the heights and freely to the rhythm. Following C.D.Georgescu's guiding lines (the above-mentioned study, p.11), we shall notice a gradual change - at the level of serial writing -, obvious in the development of the three component parts of the work: from a "pure" serialism in the first movement to a serial-modal technique in the second and, lastly, to an entirely "free" manner in the third. But these three parts stand for distinct individualities also from the point of view of rhythm (each relying upon a certain numerical "temporal scheme"), of pulsation

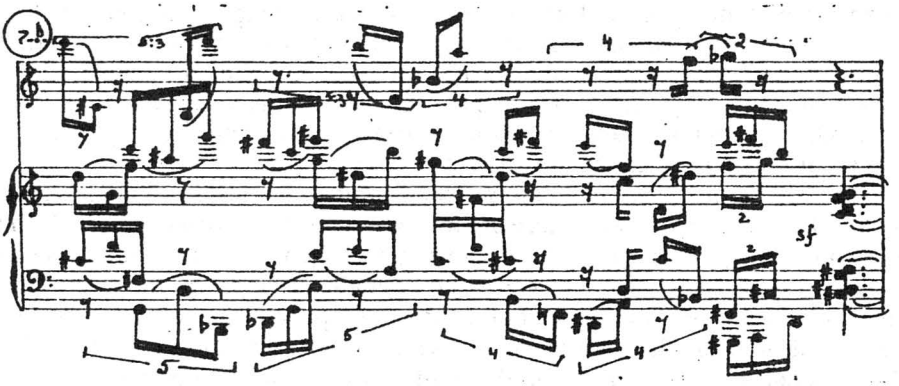
()

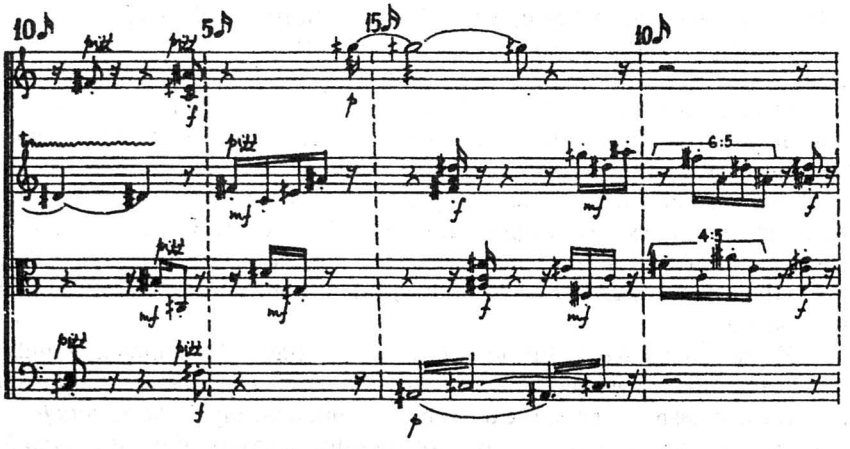
and of the instrumental writing, dominated by a character of brilliant virtuosity (either of a "perpetuum mobile" type, or in quick, melodically developed passages - played by piano or oboe -, or in the large chords of the piano etc.).

And, since this vision of the *Sonata* is a retrospective one, the analytical interest will focus on those aspects that "justify" the subsequent evolution of the then young composer: the free treatment of the intonational material - with all the rigours imposed by rules -, but mostly of the above-mentioned rhythmical scheme remains "one of the constant, defining principles of Ulpiu Vlad (C.D.Georgescu, the above-mentioned study, p.12). And the sometimes obvious manner of breaking the law by exceptions probably establishes this principle. In time, the "exception" noticed in the *Sonata for Oboe and Piano* (as in the other works of the first period) will become a "rule"[8] (see the example in the next page).

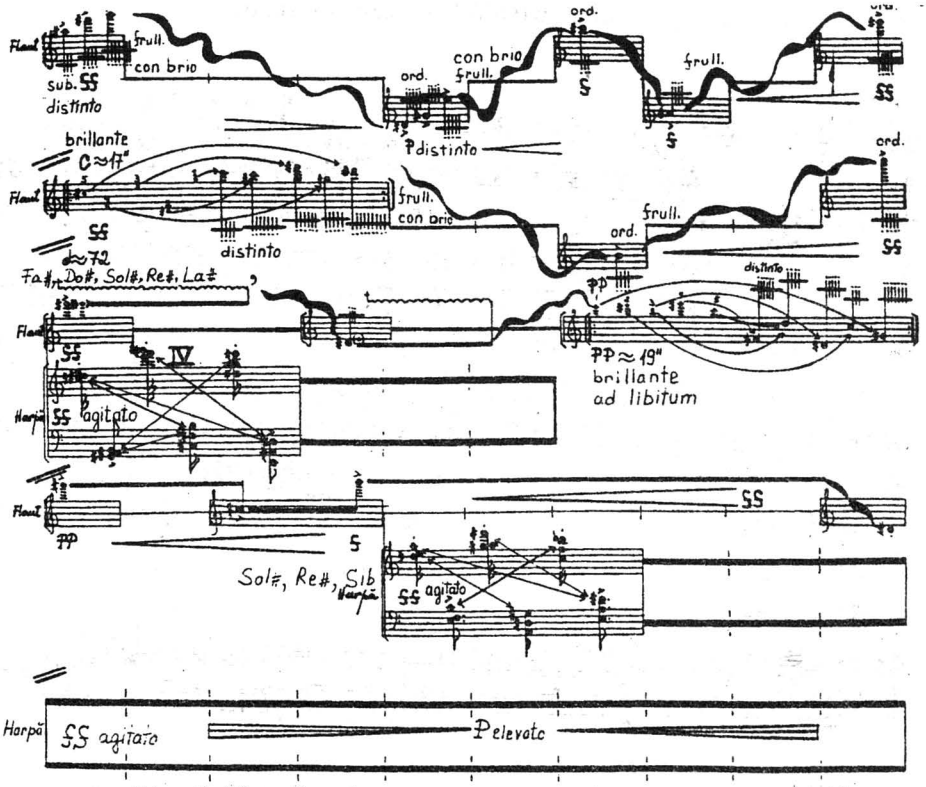
The String Quartet No.1 also outlines a specific track: the composer builds up a level, at the same time affording the liberty to avoid it when spontaneity requires it, for the sake of the expressivity of a musical moment. Contemporary to the *Sonata for Oboe*, the *Quartet No.1* sounds the sonorous field of microtones (continuing the *Sonata No.III for Piano and Violin* by Enescu, therefore towards an organic incorporation of "tone quarters"). The difficulty (for performers) comes up in this threefold Quartet mostly at the rhythmical level, by extremely complicated, fine, precise divisions of a beat and by overlapping them. What results is numerical ratios of such minuteness, that the notation can only be proportional, marking each beat (a beat has such an informational richness in it that it "replaces" the function of a traditional bar).

https://biblioteca-digitala.ro



And still, here and there, this rigour of exceptional and usual division into the smallest time units (possible in context) is "tamed" by approximations of some durations measured in seconds. *As if* meant for an electronic, computerized performance (*as if*, since we are in the 1969 Romania), the first *String Quartet* by Ulpiu Vlad is translated by the ideal, inner sonorous image into the universe of "severe, minute elaboration" (C.D.Georgescu, the above-mentioned study, p.12). At the same time, the realization of the necessity of the smallest liberty (such as the above cited approximations) stand for the "germ" of a new future way.

As early as *Thoughts* for flute and harp, some "aleatory" instrumental formulae appear, starting to be defined in a characteristic manner of notation. But this piece, just like the previous ones, raises almost unsurmountable difficulties to the interpreters, although (paradoxically) it doesn't contradict the laws of instrumentation.

https://biblioteca-digitala.ro

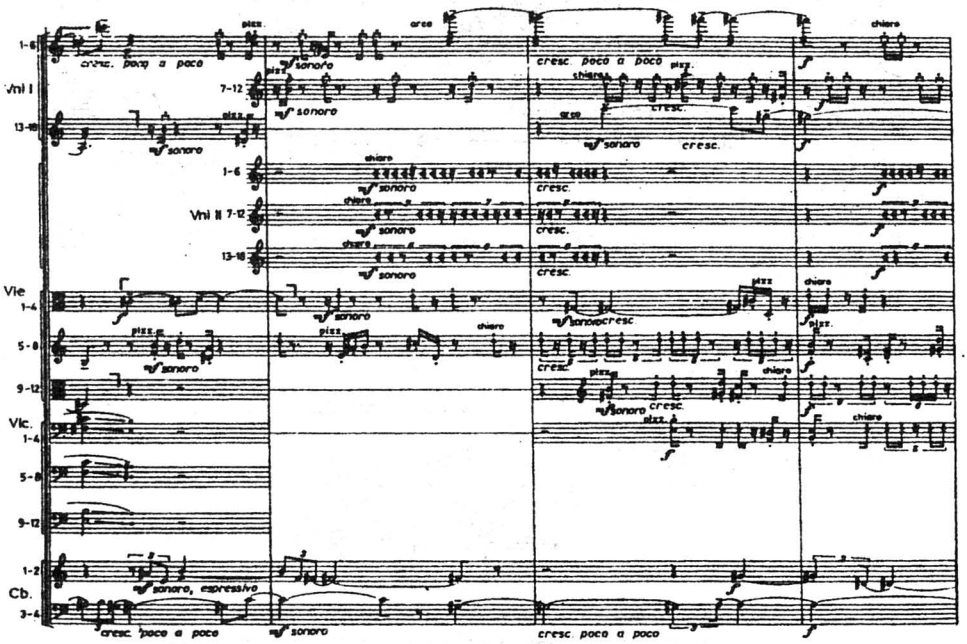


We shall not pass on to the symphonic genre until we emphasize - as early as this first period of creation - the composer's predilection for the instrumental manner of expression, be it the chamber or symphonic one. (Which does not mean that the works with text are absent from the whole of his creation; but their number is "shadowed" by the one of instrumental pieces).

Talking about *How Hardly from the Depth* - initially (in 1971) a symphonic poem, later (in 1981) transformed into a *Concert Symphony for Cello, Piano and Orchestra* [9], - establishing a relationship with a Bacovian line, will reveal Ulpiu Vlad's affinity with George Bacovia's poetry in those years (an affinity also acknowledged by the piece written in 1970, *Lead*, for vocal quartet, flute, clarinet, 2 trombones, tuba, gong).

Made up of only one part in the first version, "containing seven well-defined inner sections" (C.D.Georgescu, the above-mentioned study, p.12), but of three parts in the subsequent version, *How Hardly from the Depth* reveals the peculiarity of the global effect treatment: within a complex texture, certain (thematic) elements will be pointed out by means of an interplay of nuances, making a distinction between the foreground and the background. The relationship with the chamber creations we spoke about before is obvious, starting from the difficulty of interpretation (s. note 9) and going on with the

https://biblioteca-digitala.ro

refinement of rhythmical divisions (of the sophisticated textures resulted from this), with the serial-modal language or with the (still) few aleatory formulae.

Old Icons, the symphonic poem completed in 1987 (also entitled *Springs*) joins the Concert Symphony *How Hardly from the Depth* (a really *hard* work - not only as a shallow programmatic allusion or regarding the mere relationship creator-performer, but *hard* as substance) in the same area of complicated composition. (We find here again the specific rhythmical writing, the modal language using the chromatic whole, the textures, the great virtuosity required to the instrumentalists.)

Of a less usual timbric composition - 4 saxophones (*muta in* 4 clarinets), 3 trumpets, 3 trombones, piano, percussion (3 percussionists) - *Old Icons* suddenly places the *solo- tutti* relationship in another perspective, specific to the very concert symphony genre in *How Hardly from the Depth*. This alternance becomes a defining feature of the whole orchestral creation of Ulpiu Vlad, either of the (declared) *concerto grosso* type (with no other connection with the Baroque concept but that typical dialogue), or of any other type of orchestral piece. (Even the transformation from *Dreams I* to *Dreams II* implies - as we have already mentioned - the addition of a soloist trio to the existing orchestra and, therefore, a new kind of collaboration - of a concert nature.)

Two other dimensions define the poem *Old Icons*: one of them "foreshadows" a subject of the following pages, namely the explicit affinity with folklore; the other one is connected with an esoteric aspect and a ludic one at the same time, with a typology of enciphering to which any creator comes close (in the most various ways).

https://biblioteca-digitala.ro

Firstly, the involvement of a Romanian coral tune in the piece has consequences for the form, the dramaturgy, the expression. Mostly working with the non-serial chromatic whole, Ulpiu Vlad relies on the poetical effect of using the diatonic carol[10]: after complicated textures, the carol is rendered by 2 sourdined trumpets, in thirds (bar 34) and will be taken over, being timbrically developed, after which the musical texture gets more and more sophisticated again. (This "verbalization" of a sonorous moment cannot suffice and audition would be the only one to confirm its poetical and expressive value. Unfortunately, not even this work - just like *How Hardly from the Depth* - found its concert version).

Secondly, the above-mentioned enciphering has a double significance: the assimilation of a musical graphism (an avant-garde trend of the 7th decade), but also the acknowledgement of a tendency of intended "obscurization" of a message - a very old tendency in European composition. Concretely, one may notice in the score (bar 68, which also marks the *sectio aurea* of the 109-bars poem) the "drawing" of some words by instrumental disposition within some of winds: the word (WE) WANT (VREM) is "written" by 2 clarinets, 2 saxophones, 3 trumpets, 3 trombones, with a "shouting" expression (deduced from the nuances, as well as from the character of the background piano). Further on, two symbol-words overlap polyphonically, similar to an augmented canon: BREAD (PÎINE) on clarinets, saxophones and trumpet 1, PEACE (PACE) on trumpets 2-3 and trombones. (What is also interesting is the distinction of the "colouring" by rhythmical divisions of sixteenths and thirty-seconds for BREAD, by longer values for PEACE). In the same "augmented" polyphonic mode one can "read" FAITH (CREDINȚĂ) - trumpets 2-3, 3 trombones - and LOVE (IUBIRE) - 4 saxophones, trumpet 1 [11] (see next page).

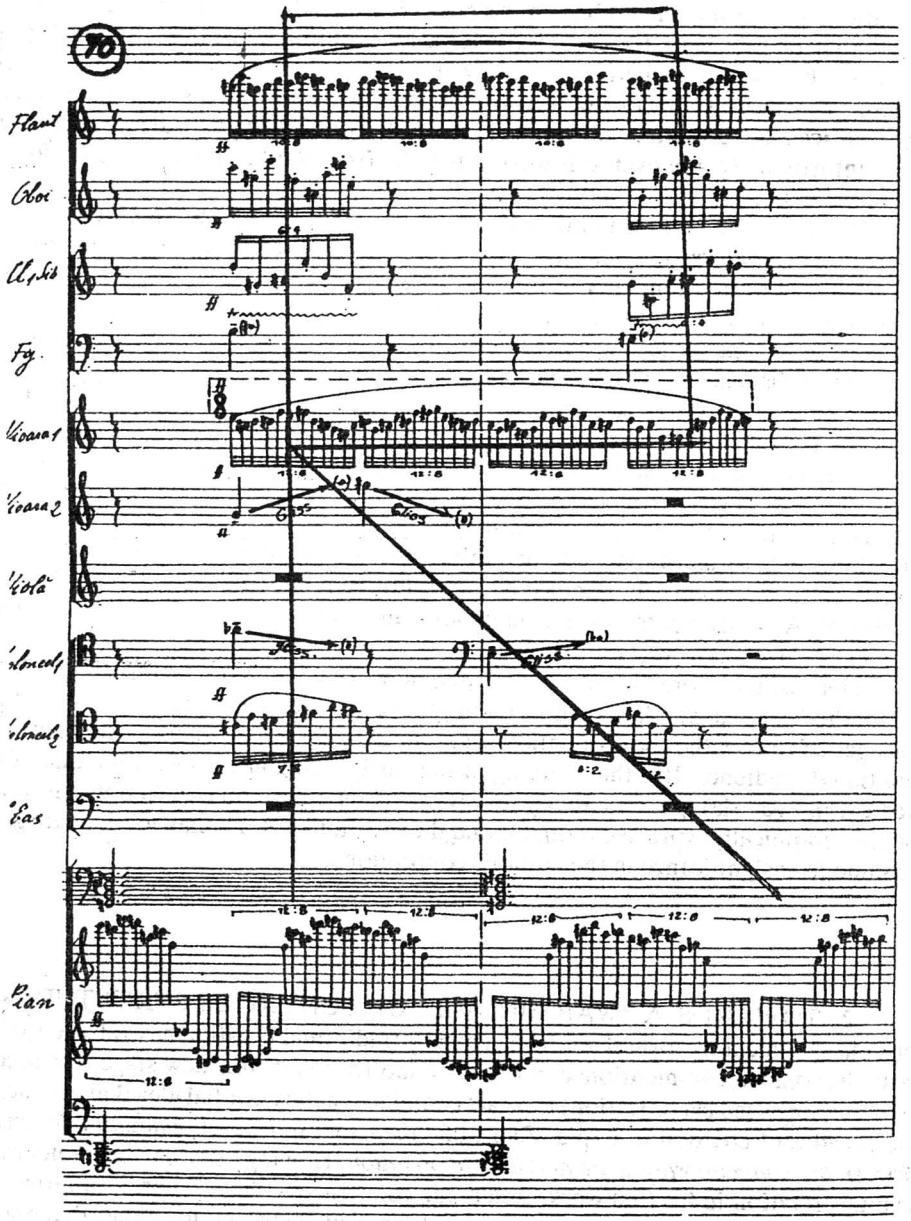
Here is, therefore, a one-part symphonic work whose architecture is governed, besides the tutti-soloist relationship, also by the symbolic laws of expressing an enigmatic message. Of course, the above-mentioned graphical enciphering cannot be noticed by an uninitiated audience. But the meaning of this enciphering merges with the one of the cited carol, even though, apparently, the two elements have no connection. However, both the graphically expressed thoughts and the vocation of Romanian folklore are given the same *Icon* significance in the author's conception...

*

* *

2. TOWARDS A "WARMING-UP" OF SONOROUS STRUCTURES by "breaches" of aleatory formulae within a mostly traditional notation have already led us, partially, some above-mentioned works. The motivation of this new stage (the second from the suggested classification) is in fact contained in the essential idea that goes across two decades of creation in Ulpiu Vlad's life: *the establishment of optimum relationship between the contemporary score and its interpretation*. Leaving aside the concreteness of an interpretation in his first works and being concerned with an inner, ideal, sonorous image, Ulpiu Vlad is now trying to *write down* that image by formulae that should stimulate the creativity of the interpreter, so that music should be permanently alive, spontaneous under the immediate tension of performance.

https://biblioteca-digitala.ro



Two climactic points will successfully assert such a writing: *Mosaic* and the cycle of "Dreams" (the latter belonging to the third period) and, therefore, the mechanisms of an original generative grammar will be actualized mostly in the case of the two creations

https://biblioteca-digitala.ro

we have referred to. But, up to that point, a so- called "transition" will illustrate - by many symphonic and chamber titles - the very evolution of a way of thinking, of a conception that leads to the last consequences of each new element gained in the constant polishing of the composition technique, according to the composer's characteristic of being a perfectionist.

A possible "first reaction to the preceding period" (C.D.Georgescu, the above-mentioned study, p.12): the symphonic work *Remembrances* (1973)[12], followed by *The Time of Mirrors* for dixtuor or chamber orchestra (1974). Here we find out - according to C.D.Georgescu's parameters (applied on *The Time of Mirrors*, the above-mentioned study) - principles that will characterize many of his works written approximately until 1988 (and included in the second period of creation): the intention of writing "a simpler, easier-to-play music", but with no concessions "in point of artistic exactinguess" (C.D.Georgescu, p.12); the instrumental writing is prevalently linear, polyphonic; the use of texture brings about an original, unmistakable contribution[13]; the one-part architecture is clearly delimited in sections (6 in *The Time of Mirrors*, 7 in *Remembrances*), according to the expressive increases and decreases, to the "gradual modification of the density of a structure" - a principle symbolically compared by C.D.Georgescu with the " continuous mobility of some sonorous <curtains> that alternatively <reveal> and <conceal>" (the above-cited study, p.13). The modal language including the chromatic whole, the melodical-harmonical treatment by the interplay tension/relaxation, the "spontaneous-intuitive" exploitation of the specific resources of a certain melodical ensemble (s. the above-cited work, p.13) represent, within the general context of Ulpiu Vlad's creation, distinct features that (not in the last place) favour a special expressivity, the recognizability of his music.

Moreover, two other "data" will be completed in this second period of creation: *chamber-symphonic duality* (so rich in significances, both in the genres he favours and within these genres) and the *relationship with folklore*, in both its implicit and explicit hypostases.

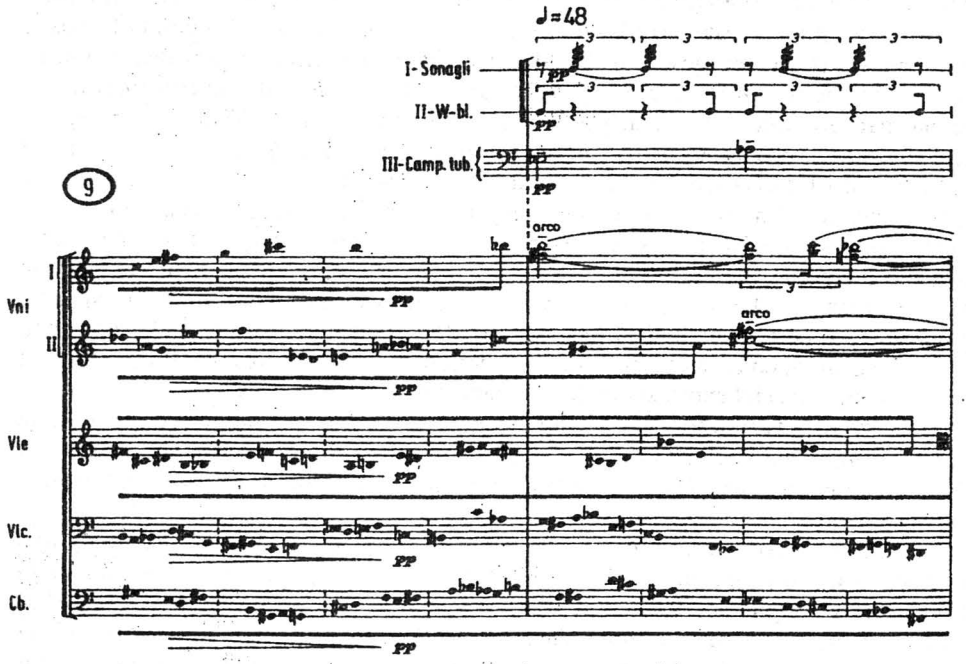
As to orchestral creation, a first grouping is necessary - not only according to a chronological criterion, but mostly according to that of stylistic unity: *Inscriptions in Hearts, Brevis Symphony* (1978, compl. 1986), *Symphony No.1 - Ways in the Light* (1979) and *Dreams II*, Concerto for string orchestra (1982). Let us not forget that the composer came back to these works from the perspective of the '80s and it is the very modifications operated on them that define their unity - these modifications being in fact the transformations imposed by a certain concept of the relationship composer-performer.

The analysis of the "triad" we have just mentioned might justify the hypothesis that the three pieces are variants of an initial scheme, of a "potential algorithm" (s. C.D.Georgescu, p.13). This is the essence of the rule of composition that will permanently guide Ulpiu Vlad, challenging him to discover more and more variants of an initial plan. But, as we have already said, the rule implies the exceptions "required" by the spontaneity of inspiration.[14]

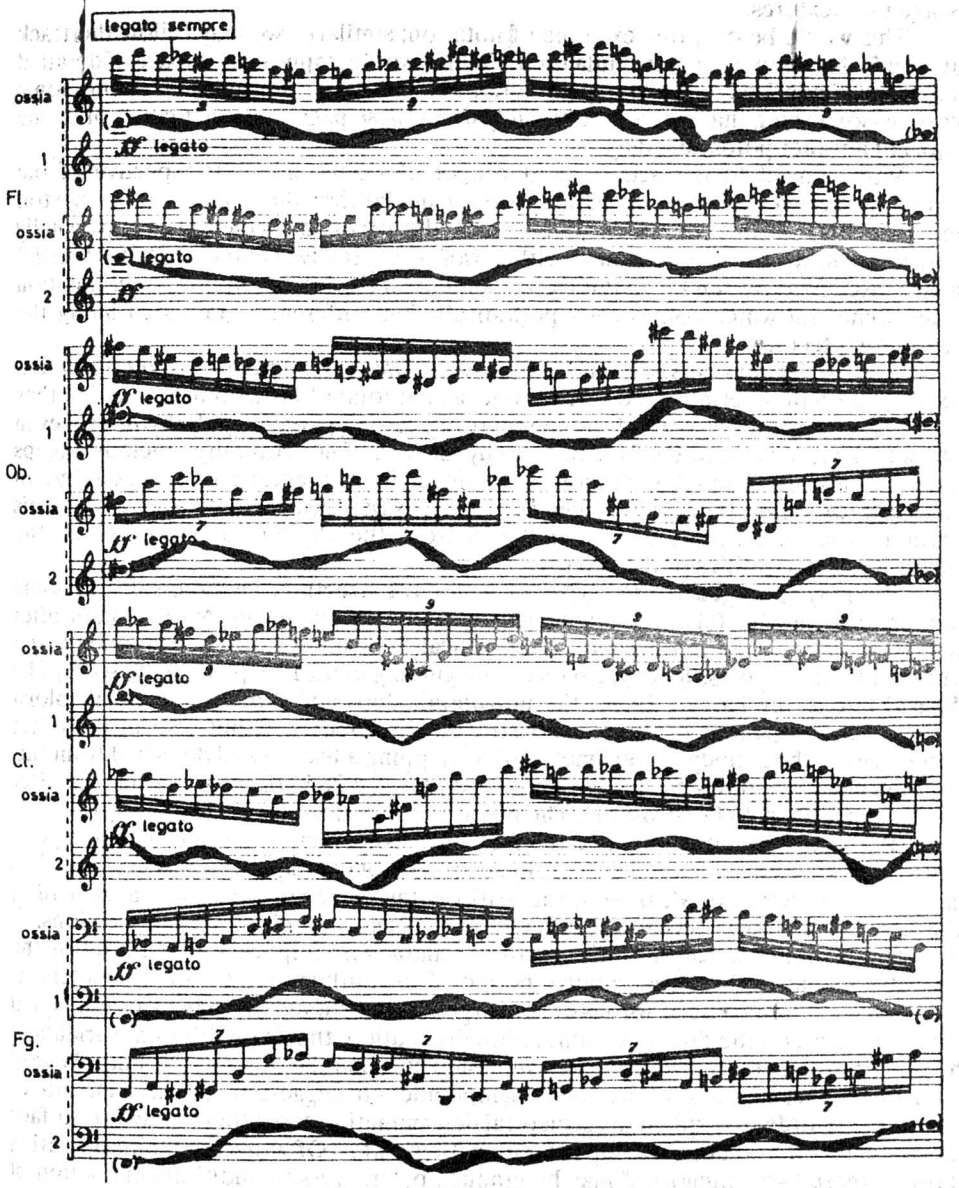
The comparison may start from a structural detail which is easy to understand, being also confirmed in the three scores: irrespective of the variability of timbric composition, each piece starts with a string trio in decreased nuance, in a type of texture dominated by the horizontal melodical-polyphonic dimension, of a lyrical, noble, delicate expression. The ending of each of these three works seems to close up the circle initiated

https://biblioteca-digitala.ro

by the first bars, dying out in the sound of the same string trio (except *Symphony No.1*, where woods overlap this; but the expressive atmosphere is similar).

Starting from here, the similitudes of these three pieces will be noticeable in various compartments of the musical conception (and will emphasize the "family relationship" in the line of a "class" of compositions especially for *Inscriptions in Hearts* and *Ways in the Light*). The *notation*, for instance, puts together the specification of heights and rhythms (in the "traditional" manner) with aleatory formulae: it is enough to go through the Legend of each work to remark certain fixed formulae that suit the author's intention to establish a relationship with the performer.

This typology of formulae will inevitably determine "oases" of proportional notation included in the 4/4 metrical notation. (Later, in his third period of creation, the generalization of proportional notation and of the writing in formulae similar to those above will be obvious). Generally, the double aspect of the notation (traditional/aleatory) is subtly related to the melodical aspect - rigorously noted -, and to the aspect of texture - usually marked aleatorically, but also containing fixed lines. There is also the possibility of an optional proposition regarding one single component line of texture - as it happens in *Symphony No.1, Ways in the Light* (s. guiding-mark 6, p.19 of the score published by The Musical Publishing House, Bucharest, 1985). In this case, the instrumentalist benefits from guiding that he may follow either approximately or exactly, the global effect being (about) the same.

https://biblioteca-digitala.ro



In *Inscriptions in Hearts*, the similar sections of textures will keep only the "ribbon" notation (with the specification that its variable thicknes indicates dynamic evolution, therefore the nuances of the unfolding of virtuosity), and in *Dreams II* this does not

https://biblioteca-digitala.ro

appear any longer, the composer does not integrate the respective type of quick, adorning passage into textures.

This would be only one example of notation; similarly, we may follow the track and specific function of each formula used. (Which would imply a large space of detailed analysis, particularized only on the parameters of the three above-mentioned symphonic creations-something that we cannot possibly do in these pages, but that could offer the subject of another potential study.)

With respect to the achievement proper of global effect (irrespective of the variants notation), we may distinguish several modalities: the texture on orchestral compartments - strings or winds (over which the other instrumental group usually intones a melody), the texture *in tutti*, with a twofold expressive character, that is "rustle" (in decreased nuances) and high intensity, standing for the formal, dramatic culmination of the orchestral which comes back periodically and differently graduated along the musical architecture.

Even in the moments of texture, Ulpiu Vlad's music is dominated by *the horizontal concept*: this will determine the vertical one, a sum total of horizontal events (be they rhytmical, melodical etc.), which of course result in polyphonies, polyrhythmies, even polymelodies. And one of the fundamental hypostases of horizontality - melody - keeps its modal non-functional character (therefore, its characteristic expressivity) in *Inscriptions in Hearts, Ways in the Light, Dreams II*, as well as in the entire creation. (This characteristic expressivity is also deduced from the rhythmical structure or the polyphonic potentialities of the text).

We may distinguish three types of melodical structure: melodic solos of some wooden instruments (clarinet taken over by oboe in *Symphony No.1*, 2 bars after guiding-mark 8, s.p. 24 in the score, The Musical Publishing House, 1985; oboe taken over by flute in *Brevis Symphony*, 2 bars before guiding mark 19, s.p. 36 in the score, The Musical Publishing House, 1989); the polyphonic duos and especially trios of soloist strings (clearly involved in the concert structure in *Dreams II*, but also in the other scores); lastly, the melody (as polymelody) overlapping a texture and detached from this (s. 2 bars before guiding- mark 13 in *Brevis Symphony*, p.26 in the score or one bar after guiding-mark 35, p.46 in *Dreams II*, The Musical Publishing House, 1992).

Both the types of texture and the melodical-polyphonic ones alternate, merge in various combinations, thus generating - by succession or overlapping - musical from. The one-part architecture of all these three works is therefore governed by real structural "characters" which come cyclically, influencing the clean delimitation of the sections.[15] The compositional conception of structural "characters" implies - at the level of the present stage, as in the latest creative period of the author the idea of "characters" is crystallized -[16] a specific sonorous dramaturgy. And we should say that, at an archetypal level, this relies on the duality accumulation/dissolution, that is on different variants of the way from a chamber concept to a symphonic one, and the other way round. (We are not using this terminology - "chamber", "symphonic" - to suggest in any way a mixture of genres, but in order to explain the structural determination according to the face-to-face encounter of same orchestral compartments with the *tutti*.) Of course, the shifts operating between these two "categories" may be gradual, by progressive addition/elimination of instruments, or sudden, by contrast. In this way, the sections-"characters" contained in a wide archway - will be pointed out.

But perceiving these "characters" also means the existence of a timbric component which expressively differentiates them in *Inscriptions in Hearts* (piccolo flute, flute, oboe, English horn, clarinet, bass clarinet, bassoon, 3 horns, 3 trumpets, 3 trombones, tuba, 3 percussionists - kettle-drum, sonagli, vibraphone, woodblock, triangle, tamburino,

https://biblioteca-digitala.ro

campane tubolari, gong, campanacci -, string quintet) and *Ways in the Light* (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, 2 percussionists - kettle-drums, triangle, maracas, vibraphone, gong, legno, tamburino -, string quintet) as compared to *Dreams II* (string orchestra: 11 violins, 4 violas, 3 cellos, 1 double bass). This is natural, given the sonority of the merging of the three parties - winds, percussion, strings - contained in the very symphonic idea of the first two works, as compared to the timbric homogeneity of the third.

But, beyond the instrumental "colouring" specific to each piece, beyond the poetical implications of each title (if we have already mentioned above the "theme" of *Ways in the Light* or of *Dreams*, I shall complete this by mentioning that *Brevis Symphony - Inscriptions in Hearts*, was dedicated to Mihai Eminescu), the expressive opening, towards light, towards the lyrical, towards iridescent nuances (of the acute register) - even if the tense, dramatic moments never miss - always gives a characteristic mark to Ulpiu Vlad's music: in these three orchestral works (to which we have applied a cyclic perspective) as well as in his entire creation.

NOTES

1) We shall only be able to select from Ulpiu Vlad's works, in order to go into analytical details.

2)See the recording of the *Sonata for Oboe and Piano* with Radu Chişu and Alexandrina Zorleanu.

3) Below we shall emphasize this characteristic of Ulpiu Vlad to resume a work after some time, as well as the significance of the "variants" thus obtained; up to this point we have enumerated the "cases" *Dreams I - II, How Hardly from the Depth* and the cantata *This Is the Land*.

4) s. Valentina Sandu-Dediu, *Ulpiu Vlad - The Joy of Dreams*, in the "Muzica" review 2/1991, p.21.

5) We shall come back to this idea, with the necessary analytical details.

6) A possible essayistic approach might develop this idea, following Constantin Noica's assertions in *Rule, Exception and the Birth of Culture* (in *The European Cultural Model*, Humanitas, Bucharest, 1993). In the composition we generally find all the five types of exceptions defined by Noica: "some that contradict the rule, others that confirm it, those that broaden it, those that only proclaim it and, in the end, those that become the rule themselves".

7) s. Valentina Sandu-Dediu, *From the Joy of Dreams*, by Ulpiu Vlad, in the "Muzica" review 2/1992.

8) s. Constantin Noica, the above-mentioned work.

9) In the line of returns and reshufflings that are so characteristic of the composer, due to his inner necessity of attaining the very idea of perfection. His work was published in its second version by the Musical Publishing House, Bucharest, 1987. It has never been performed in its final form.

10) The indication in the score: "The carol will be played *pp, non vibrato*, to give the impression that it is heard from the backstage" proves the composer's intention to evoke folk melody and spirituality - which is for line equal to an "Icon".

11) All these symbols, graphically imprinted in music, can also be assimilated to the idea of "Icon".

12) We must mention the fact that Ulpiu Vlad composed *Remembrances* during his postgraduate studies in Rome and, also at the urge of his professor, Virgilio Mortari, of leaving the interpretive "inaccessibility" of previous times.

13) Namely: "Ulpiu Vlad wishes to obtain here a complex effect by the overlapping of voices treated linearly to a great extent (but not only linearly), an effect which tends to get close to the texture, nevertheless permitting the predominances of the melodical element. This results in a type of dense polyphony which is kept at the limit of its dissolution into the texture." (C.D.Georgescu, the above-mentioned work, p.12)

14) The way in which C.D.Georgescu describes Ulpiu Vlad's way of working within one creation - *The Time of Mirrors* - is valid for an entire cycle of works. (see the above- cited work, p.13)

15) Maybe it is not so important to mention the number of these segments of form, but what is important is the "method" of discovering them according to the configuration of "characters". We shall however specify that formal analysis may result in: 13 sections in *Inscriptions in Hearts*, 11 sections in *Ways in the Light* and 12 sections in *Dreams II*.

16) s. Valentina Sandu-Dediu - *Ulpiu Vlad - The Joy of Dreams*, the above-cited work, p.23 and foll.

English version by Maria Sabina Draga

https://biblioteca-digitala.ro

"Columna Modală"

Dialog cu compozitorul Theodor Grigoriu (II)

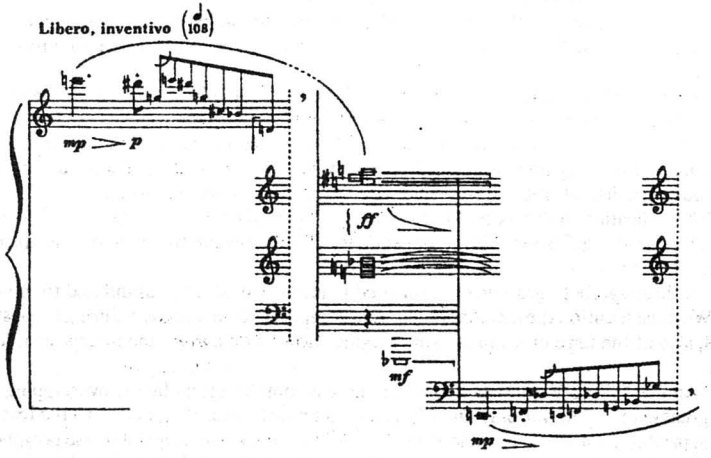
Mihaela Marinescu

§ 13. Gioco antifonico

M.M. - *În cartea Dvs. (op.cit.)*, Gioco antifonico *este descris succint astfel: "pune în valoare notele scurte, apogiaturi, anticipînd acorduri; e tot un joc de sonorități, la limita dintre concretețe și abstracțiune. Antifonia e purtată de elementele cele mai efemere, care înlocuiesc treptat lumea acordurilor, ce se difuzează în tăcere."*

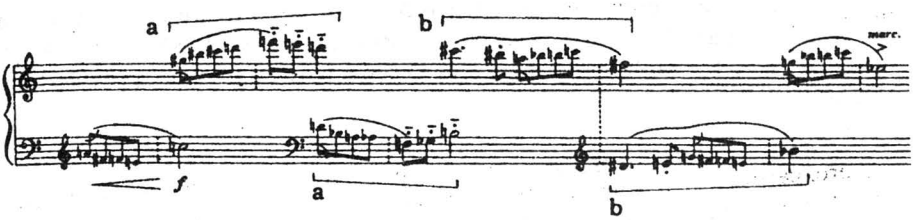
Th.G. - În fapt, am dorit o antifonizare maximă, dar nu pînă la a deveni sterilă, ca un mecanism golit de virtuți sugestive. Spiritul antifonic apare de la început, cînd apogiaturilor expuse în zona acută le răspund apogiaturi din registrul grav, citite invers.

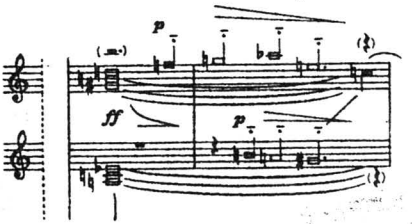
9. GIOCO ANTIFONICO

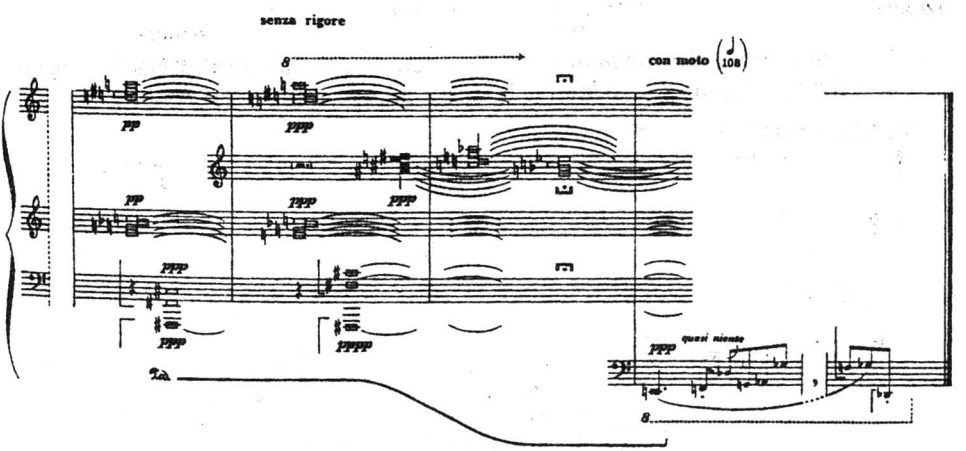


La începutul piesei, raportul între nuanțe este: apogiaturi (piano) - acorduri (fortissimo) - apogiaturi (piano); și acest aspect al nuanțelor intră în jocul antifonic, la reluarea ideilor inițiale: apogiaturi (fortissimo) - acorduri (piano) - apogiaturi (fortissimo).

M.M. - *Partea mediană are aspectul unei cadențe: apogiaturile sînt mai simple, au caracter antifonic evident și chiar notele pe care le anticipă sînt tratate antifonic.*

https://biblioteca-digitala.ro

Th.G. - Se mai urmărește în această piesă ideea de rezonanță, care apare mai amplă în *Polifonia da campane*. Ea va fi prezentă mai peste tot în *Columna modală*. Putem glosa îndelung despre imanența sunetelor. A fost prezentă totdeauna în muzică. Impresioniștii, cu precădere Debussy, au folosit-o mai frecvent, Messiaen o preia, cînd înscrie păsările sale în diferite ambianțe (și acel splendid final din "St.François d'Assise"). Pentru mine, rezonanțele pot fi decupate dintr-un conglomerat (problemă componistică dezbătută înainte). Decuparea creează o punte de comunicare, aduce o lumină într-o suprafață muzicală stufoasă. Mirò folosește această tehnică în pictură: pe o suprafață *flou* vine cu un element foarte precizat; șocul e puternic. Iată cîteva rezonanțe:





https://biblioteca-digitala.ro

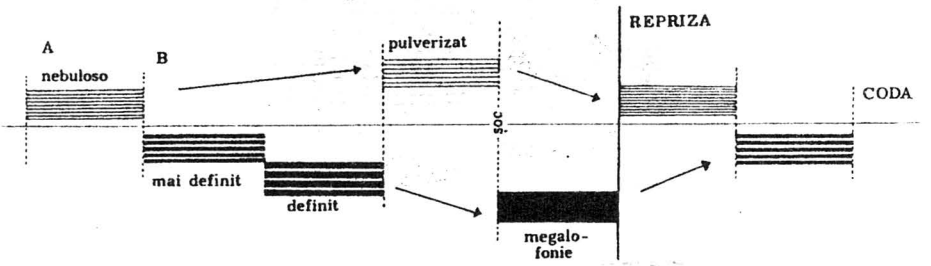
Aș rezuma că o lume efemeră se poate întîlni cu una mai conturată și o poate chiar înlocui gradual. În antifonie, cînd e vorba de personaje melodice (să le numim așa, în mod generic), se pot stabili multe raporturi. O schimbare de pondere provoacă șocuri interesante.

§ 14. Meloepica marina

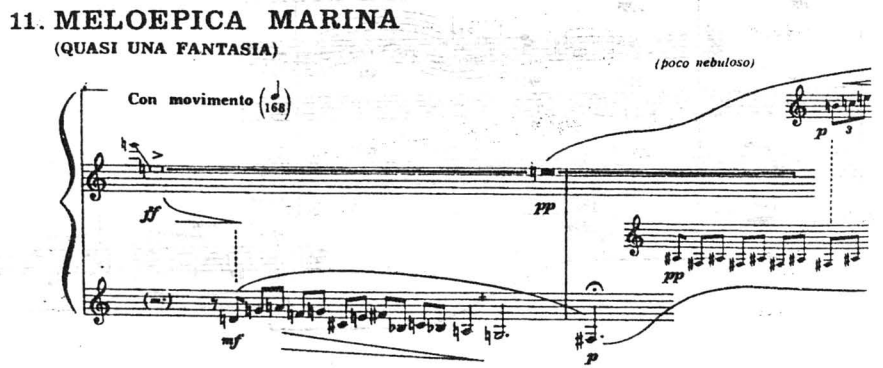
Th.G. - *Meloepica marina* (quasi una fantasia) este o muzică liberă, de mai mare întindere, către care am tins experimental, pentru că idealul era ca aceste piese să fie scurte; lucrul nu e ușor, instalarea unei atmosfere se face cu complicitatea timpului.

M.M. - *Pot să vă mărturisesc că am fost cucerită de această piesă încă de la prima sa audiție, poate pentru aspectul ei fabulos. O descrieți foarte plastic în carte: "este o piesă de sugestie directă, un tablou epic inspirat de contemplarea mării. Impresiile, chiar fugitive, conțin în ele drame trăite, citite sau imaginate, uneori un suflu eroic venit de departe pe căi imposibil de aflat. Suma lor se poate arcui într-o muzică printr-o ordonare, apelînd la fascinația baladei".*

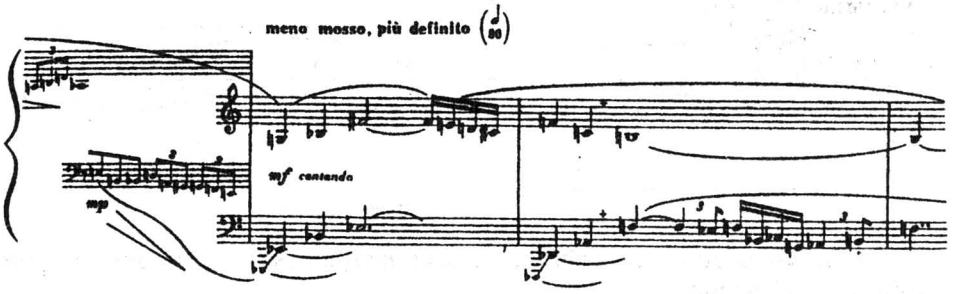
Th.G. - Genul narativ, aflat desigur în sfera baladescului, intră oarecum în contradicție cu formele muzicale care, apelînd la memorie, cer reprize, reveniri, chiar dacă transfigurate. În narațiune, reprizele pot deveni fastidioase; de aici muzica are nevoie de o mare ingeniozitate și, mai mult, de o motivație a formei. În *Meloepica marina* se alternează suprafețe nebuloase cu altele distincte; cele nebuloase se pulverizează și mai mult, cele distincte devin puternic reliefate; un fel de *megalofonie* (s-o numim așa!). Următoarea schemă indică acest proces:

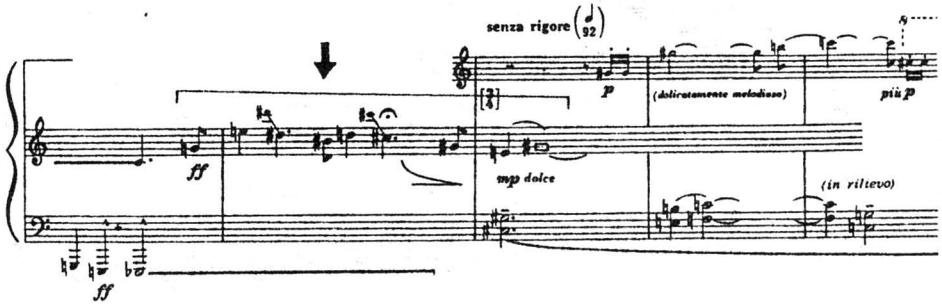


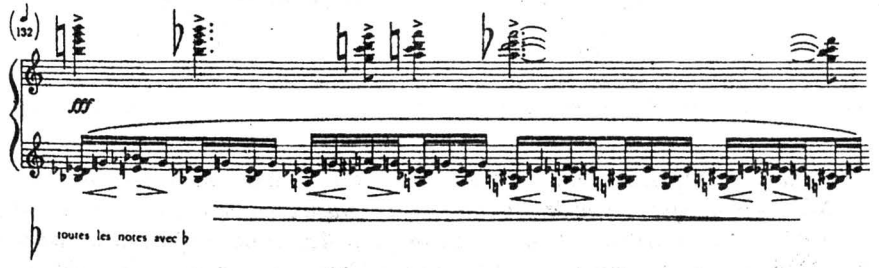
Dacă în *Impossibile continuo* motivul generativ e supus transformărilor, aici se analizează virtuțile lui interne, structura lui intervalică, tensiunile lui potențiale.



https://biblioteca-digitala.ro

Ne-am aflat în zona nebuloasă; când se ajunge la cea definită, el își dezvăluie alte volute.

O secțiune mediană anunță un nou motiv, care parcă îl prelungește pe primul, de unde părea epuizat.

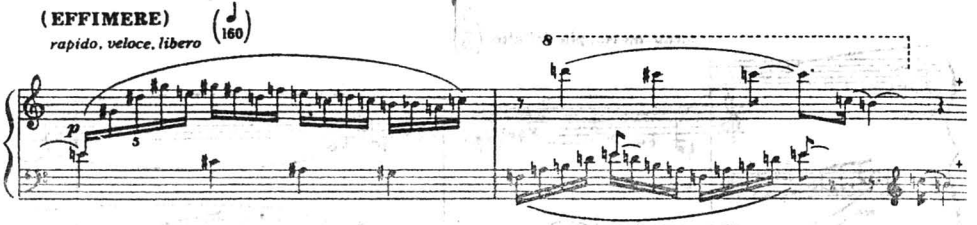


Va reveni în zona pe care am numit-o megalofonică:

așa cum și motivul inițial va reveni în zona aceasta fierbinte.

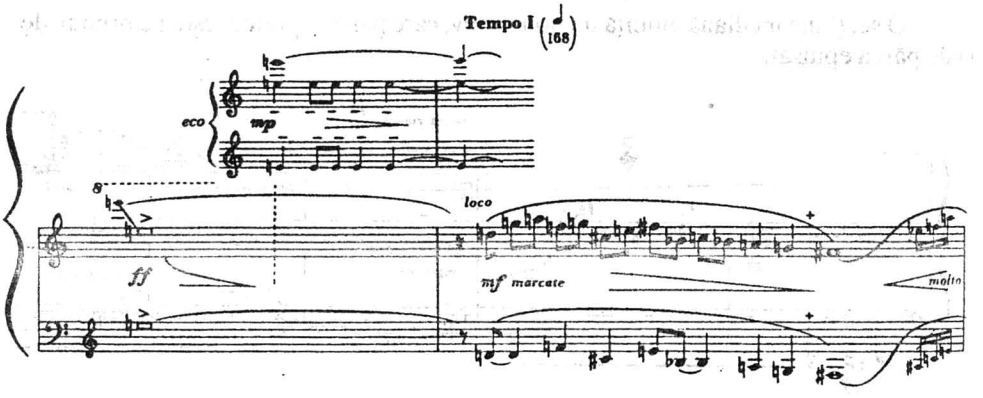
M.M. - *Observ și aici o parte cadențială, pe care o intitulați* Effimere, *în care motivul inițial mi se pare prezent. Pare că se află la un pol diametral opus față de momentul în*

https://biblioteca-digitala.ro

fortissimo și-mi amintesc că îmi spuneați că imaginea v-au sugerat-o niște coroane de flori aruncate pe valuri.



Th.G. - Opunîndu-se curiozității stîrnite de narațiune, se produce totuși o repriză, transformată sub acțiunea epică,



pe care un motiv inefabil, insolit, ar dori să o justifice:

Atmosfera reprizei se întoarce la nebulozitate prin cîteva motive izolate.

M.M. - *N-ați spus nimic despre caracterul fantast, argonautic, pe care-l degajă piesa.*

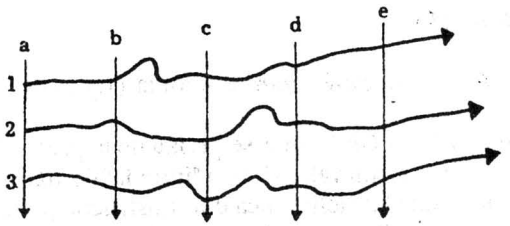
Th.G. - Compozitorii români s-au inspirat destul de puțin din farmecul mării noastre. După *Elegia pontica* pe versurile lui Ovidiu și *Simfonia "Vocalizele mării"*, iată-mă în același decor fascinant. Ce am putea reține? Că în piesele libere, dacă te extinzi, ajungi la baladă, care, ca să reziste, trebuie bine stăpînită și motivată de experiențe trăite. Undeva Messiaen spune, cu justificare: "Nu pot să scriu decît ce am trăit".

https://biblioteca-digitala.ro

§ 15. Polifoniile

M.M. - *Ne-am gîndit să grupăm descrierea tuturor polifoniilor, pentru că unele aspecte sînt asemănătoare, chiar dacă fondul lor expresiv e diferit, fapt ce ar înlesni un eventual studiu comparativ.*

Th.G. - Ne aflăm pe un teren al artei de a combina sunete în mișcare, ce implică o știință a complementarității lor, a unei evoluții fenomenologice, procesive, decurgînd din legile de bază ale discursului sonor, cum ar fi susținerea unui caracter sau sentiment, o întreținere a interesului prin toate elementele cunoscute ale retoricii: surpriza, șocul ș.a., chiar și pauza. Dificultățile de polifonizare în lumea modală decurg din aplatizarea tensiunilor și din faptul că evoluția unei linii melodice nu trebuie stînjenită de celelalte, care se desfășoară simultan cu ea. Nici în tehnica serială lucrurile nu sînt mai simple, dar aici tensiunea între sunete a fost anulată total, așa încît asamblarea se prezintă ca o operație teoretică (realizată cu mai mult sau mai puțin talent). Profilele melodice bazate pe moduri mai conțin în ele rapeluri evidente (combinativ-matematic ele sînt inevitabile) și de aceea se cer menajate. Grafic, lucrurile s-ar prezenta cam așa:



Evoluții simultane de linii melodice și situații armonice pe verticală, a căror consecuție e elocventă, procesivă, deci cu un sens.

Dacă ținem seama apoi că realizarea bună a unui pasaj scurt nu rezolvă o desfășurare mai largă, cînd situațiile pot deveni redundante, sau de natură să anuleze ce s-a obținut, ne dăm seama de dificultățile artei polifonice, în care chiar unii mari compozitori clasici se mișcă cu dificultate. Subliniez că am în vedere suprafețe polifonice clar expuse, nu suprafețe amorfe, realizate neglijent, în care nu se ține cont nici de spațializarea sunetelor, nici de o bună registrație și care conduc inevitabil la prolixitate și eșec. Vom grupa la început, pentru a ușura expunerea, polifoniile din cuplurile 2, 4 și 6, iar apoi polifoniile din cuplurile 1, 3 și 5, care au o alură mai specială.

M.M. - *Ați vorbit mereu de o polifonie cu sunete imanente și că ați folosit-o în* Omagiu lui Enescu *sau în* Melodie infinită. *Cred că în* Vis cosmic *(1959) ea este mai apropiată de conceptul clasic.*

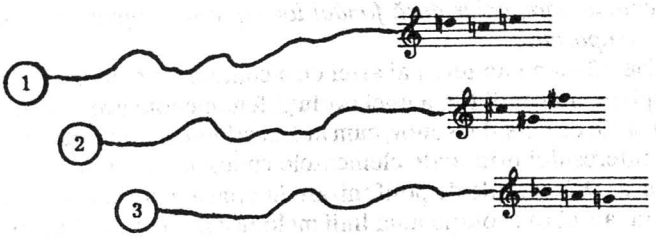
Th.G. - Acolo scriitura contrapunctică e definitorie și mi-a cerut un timp enorm de elaborare, tocmai din cauza principiului transparenței.

M.M. - *Subtitlul la* Vis cosmic *este chiar "Studiu contrapunctic și de transparență". Ce ar însemna această transparență cu aplicație la* Columna modală?

Th.G. - Să nu se încarce prea mult registrele unei muzici, pentru a favoriza degajarea armonicelor superioare, pentru că - de exemplu - o zonă centrală neglijentă

https://biblioteca-digitala.ro

taie legătura dintre registrul grav și cel acut. Rezultatul sonor e dezagreabil. O schemă ar putea ilustra acest tip de polifonie.

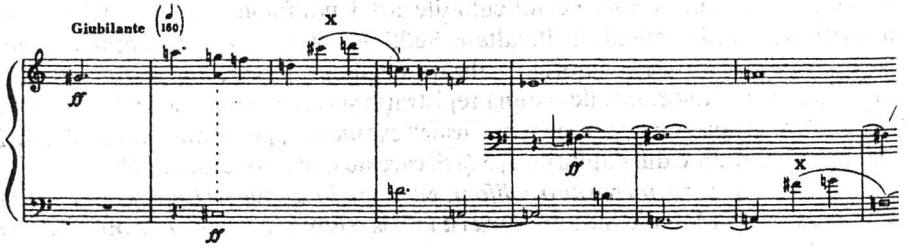


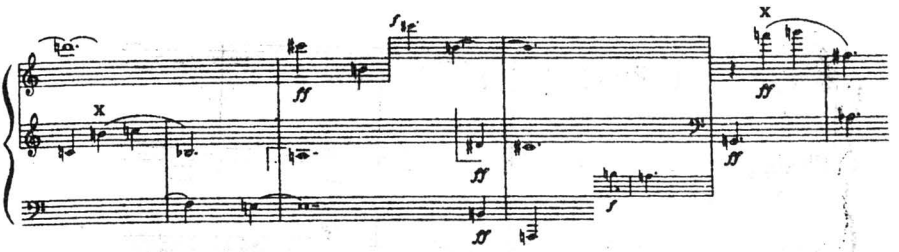
Notele finale ale unei idei melodice - prelucrate, desigur, de propria fantezie - intră în polifonizare cu celelalte, pînă se enunță altă idee. Arbitrariul e eliminat, tensiunea acumulată nu se pierde. E o regulă generală și de aceea putem începe să prezentăm astfel de polifonii din *Columnă*.

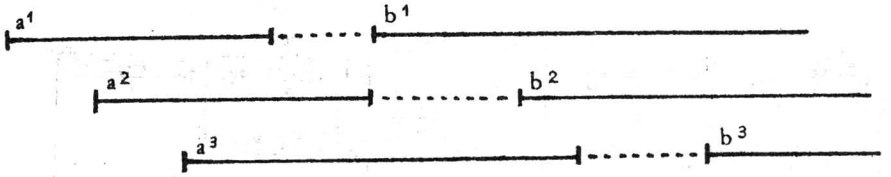
§ 16. Polifonia (II)

M.M. - *În această categorie intră* Polifonia (II), *perechea piesei* Sentimento *(cuplul 2)*.

Th.G. - În *Polifonia (II) - Giubilante*, se preiau de la preclasici mai multe lucruri: mai întîi un caracter heraldic- medieval, ca într-o "intradă" de alămuri, apoi o relativizare a registrelor, care la Giovanni Gabrielli venea din construcția precară a alămurilor, cînd unele note lipseau într-un anumit registru și erau posibile în altul, precum și o relativizare a valorilor ideilor muzicale, procedeu folosit și de alți polifoniști vechi (Bach). Un exemplu al dublei relativizări în chiar debutul Polifoniei. Sunetele imanente se pot afla adesea pe portative întrerupte, cu funcție de aluzie, într-o nuanță diferită:

4. POLIFONIA [II]

Există totdeauna o linie conducătoare, ce e uneori înlocuită ca importanță de celelalte linii, fiecare perioadă are un *micro-motiv* mai pregnant, care prin treceri la alte voci ajută urechea să deslușească evoluția lor. E inutil să subliniez că este nevoie de o mare abilitate în conducerea vocilor și registrelor. Un astfel de motiv este cel marcat cu litera x:

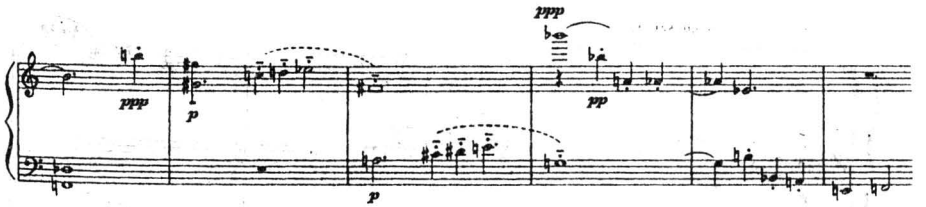
https://biblioteca-digitala.ro

Linia conducătoare se desfăşoară pînă la epuizarea unui sens expresiv. Spiritul general este imitativ, dar cînd o perioadă este polifonizată cu ce a rămas din perioadele anterioare, acestea din urmă au rol de contra-subiecte:

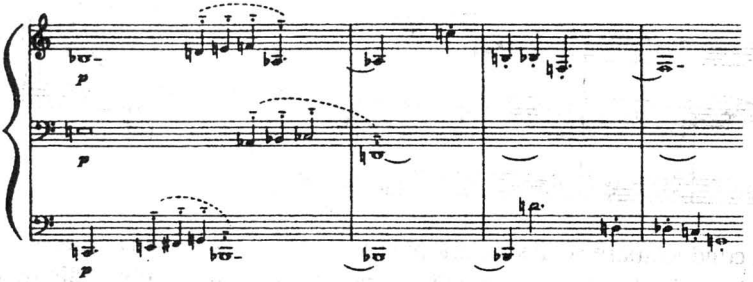


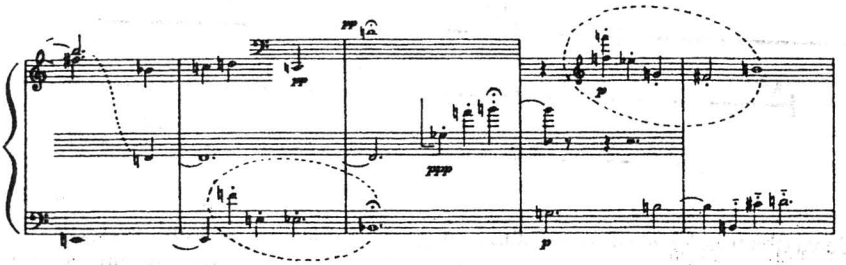
Se va observa lesne că m-a călăuzit ideea de investire a polifoniilor, cu dorința de a descoperi cum au apărut ele în arta sunetelor, fiindcă jocul abstract de sunete nu mi se pare o motivație inconturnabilă.

§ 17. Polifonia (III)

M.M. - *Despre* Polifonia (III) - Passacaglia del silenzio *ați arătat în cartea Dvs. că "elementele care antrenează memoria folosesc impulsurile cele mai slabe, informația e la limita coerenței și a purtării de sensuri (zona liminală), palpînd liniștea care nu e niciodată totală în psihismul omenesc".*

Th.G. - Cred că e suficient de clar ce se spune. Pentru conciziune, doar cîteva exemple:

apoi un moment de *stretto*, spre sfîrșitul piesei:

https://biblioteca-digitala.ro

Ideile melodice conducătoare au un contra-subiect ce revine cu ostinație:

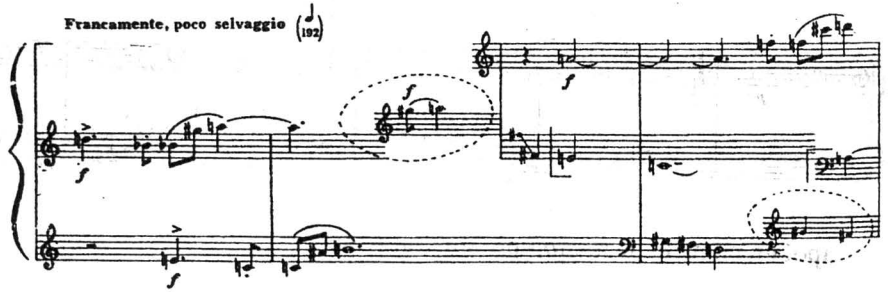


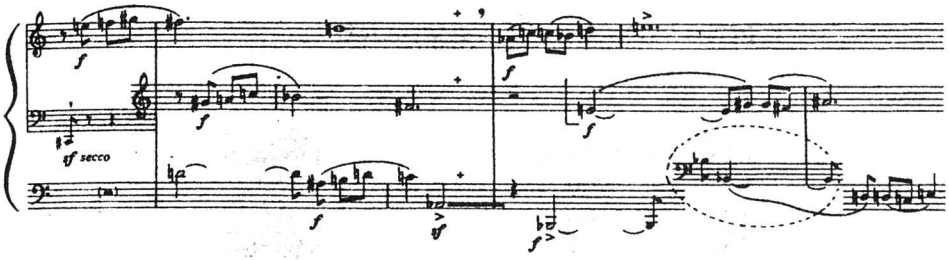
§ 18. Polifonia (IV)

M.M. - *Despre* Polifonia (IV) - Bucolica *revin la cartea Dvs., care o prezintă concis și plastic: "este un joc de profiluri (idei melodice) evocînd rapeluri din Munții Apuseni, cu funcții avertizatoare, după un cod al comunicării, cunoscut de oamenii din partea locului. Urechea noastră asociază nu numai enunțul propriu-zis, ci și țipetele sau sunetele emise de păsări și animale, alcătuind împreună o lume sonoră plină de pregnanță și sugestii despre vitalismul spațiului înconjurător". Știu că ați folosit această idee și în* Concertul pentru oboi, *în final* - Allegro molto gioccoso quasi una cornamusa. *Mai spuneați că această idee e de concepție virgiliană.*

Th.G. - Marele poet Virgiliu s-a extaziat în fața vitalismului din spațiul înconjurător și în capodopera sa *Georgicele* descrie tot ce e animat în jurul nostru: plantele, arborii, animalele și... albinele, care împart viața terestră cu noi. Mi s-a părut că toate astea pot genera o muzică.

12. POLIFONIA [IV] BUCOLICA



https://biblioteca-digitala.ro

M.M. - *Se observă și aici continuarea cu sunete imanente, în pasajele încercuite.*

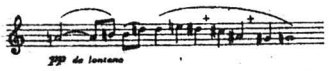
Th.G. - Înainte de a merge mai departe, aș dori să spun că alături de o tehnică polifonică decurgînd din concepte clasice, care ar trebui să fie preponderente în viitoarele caiete ale *Columnei modale*, în primele două am încercat și alte căi pentru ca "investigația" să fie mai variată.

§ 19. Polifonia da campane (I)

M.M. - *Tot în cartea Dvs. spuneați despre* Polifonia da campane: *"dintr-un conglomerat de sunete rămase în rezonanță, urechea ar dori să inventeze melodii cu sens"*.

Th.G. - Aici am plecat de la misterul acustic al sonorității clopotului, impactul ei cu sensibilitatea noastră. Un astfel de sunet, descătușînd instantaneu o cascadă de armonice, marchează puternic memoria noastră auditivă; clopotul depărtat e una, cel apropiat alta. Cine a stat în preajma acestei surse sonore fabuloase știe că stingerea ei se produce cu dispariția treptată a armonicelor, descriind parcă unul sau mai multe profile melodice; ca un fel de polifonie naturală inefabilă, întîmplătoare.

Plecînd de aici, mi s-a părut că o atare idee ar face bună companie cu *Cantus planus*. Unul, două sau trei sunete (cu un decalaj rapid între ele), atacate martelat în fortissimo și lăsate să se stingă natural sînt continuate de minuscule polifonii, pe care noi le selectăm după un gust personal. De fapt, e vorba de un motiv predilect, aflat în *Cantus planus*:

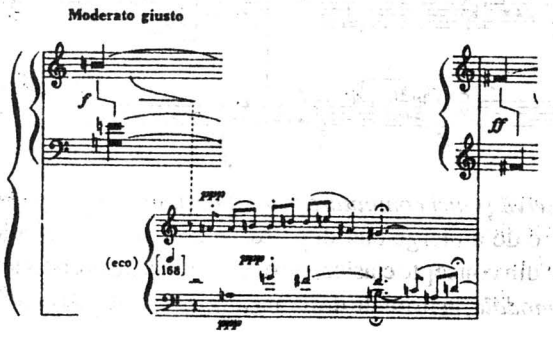


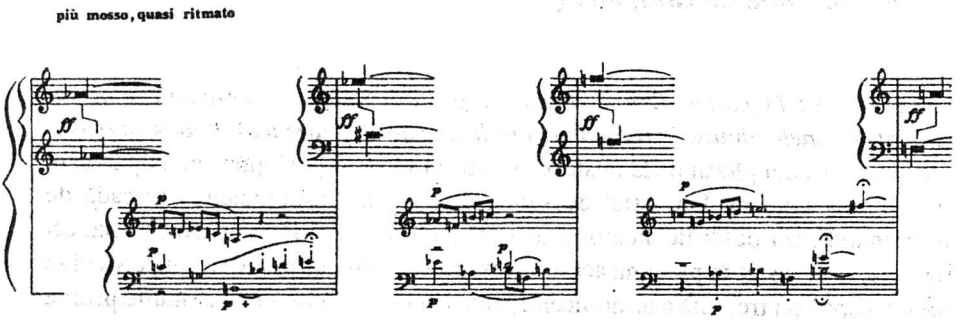
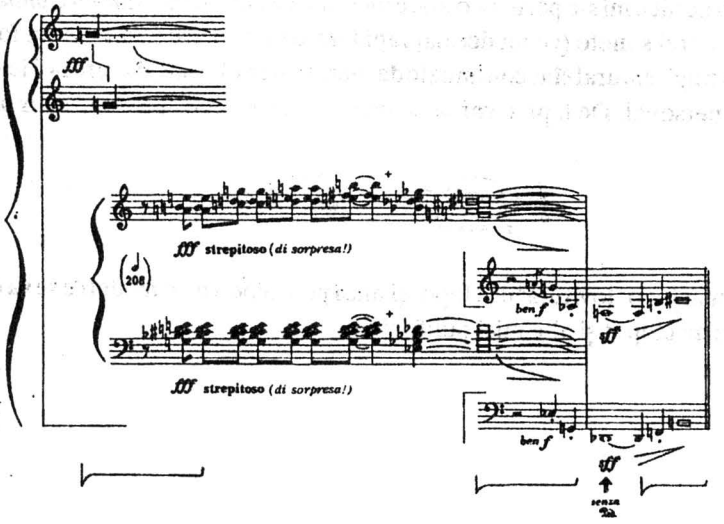
Avem mai jos o "lovitură" de clopot și mica polifonie, ca un model ce se va continua pe alte sunete de clopot și alte mici polifonii:

https://biblioteca-digitala.ro

2. POLIFONIA DA CAMPANE

[I]

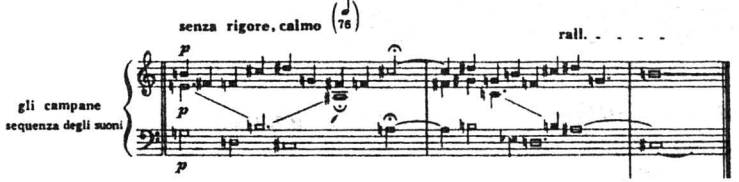


Cînd muzica și-a epuizat oarecum interesul, viteza se dublează

și, după o concepție antropomorfă a naturii, motivul predilect parcă se revoltă:

https://biblioteca-digitala.ro

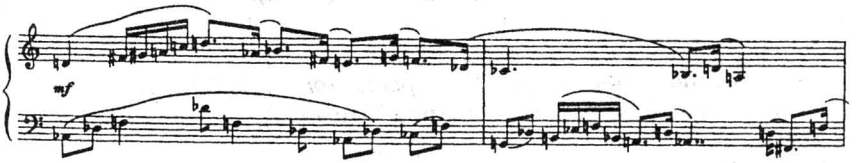
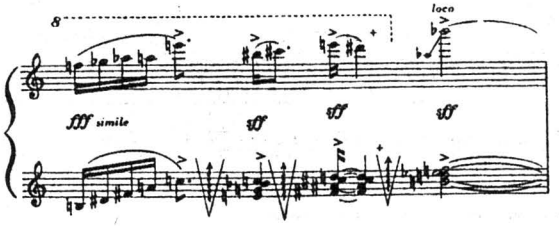
§ 20. Invenzione con eterofonia

M.M. - *Antropomorfia aceasta am mai regăsit-o, cred, și în clopotele din* Invenzione con eterofonia; *parcă este prezentă peste tot și aș dori să amintesc și simfonia vocal-instrumentală* Vocalizele mării, *în care marea este tratată ca un personaj asemănător nouă, cu liniștea, bucuriile, dar și disperarea noastră.*

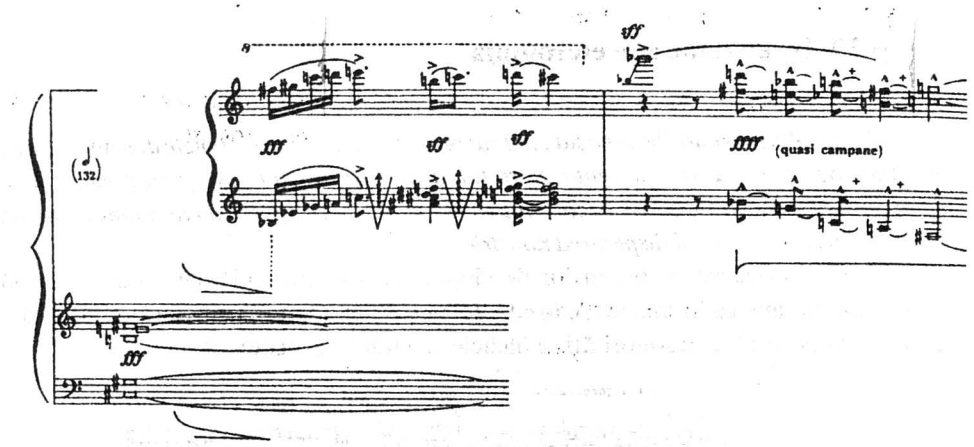
Th.G. - Consecuția loviturilor de clopot n-a fost întîmplătoare. Ea e înscrisă într-un cod anume, ca în muzica realizată de meșterii clopotari, pentru catedralele din occident. Acest studiu de sonorități se încheie cu enunțarea "codului":

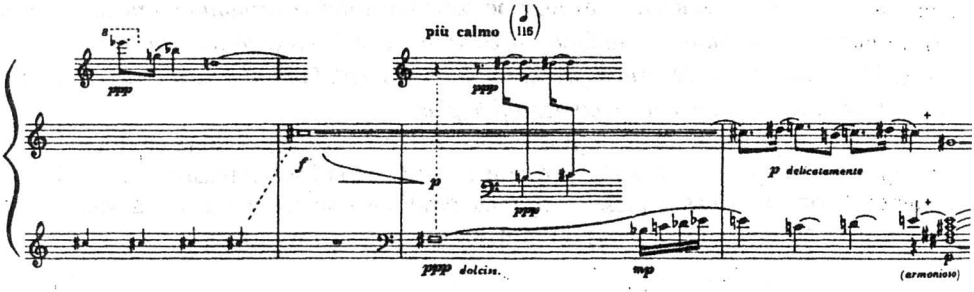


M.M. - *Ideea muzicii din* Invenzione con eterofonia *o formulați foarte lapidar: "o lume concretă e conținută de una fantastă, o suprafață se impregnează cu valențe noi după ce a străbătut tărîmuri îndepărtate, pre-existînd totuși în ea". Formularea aceasta este destul de ermetică și poate ați putea s-o comentați în plus.*

Th.G. - Spiritul unei invențiuni clasice, oricît de scolastic, poate conține și el, *in nuce*, o lume imaginară, fantastă, spre care se poate deschide o fereastră; e tentativa pe care și-o propune această piesă. Acțiunea polifonică se reduce la două voci și are caracterul cunoscut. Iată un pasaj întîmplător din această invențiune:

Linia melodică inițială suferă transformările de care se amintea:

https://biblioteca-digitala.ro

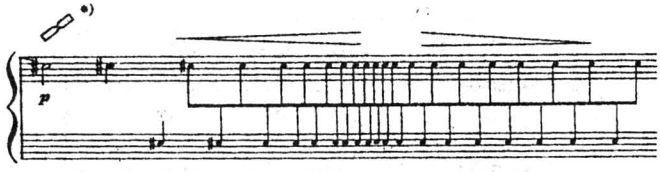
care este tot un fel de moment *megalofonic*. Altă ipostază a ideii din invenţiune:



M.M. - *Invenţiunea s-a transformat sub imperiul suprafeţei intense, căpătînd o expresie diafană, irizată:*

Toată această piesă, impregnată de poezie românească, ai zice chiar enesciană (Sonata I în fa diez minor pentru pian, Suita "Săteasca"), *pare un eseu de a ne apropia culturi diverse.*

Th.G. - Sînt reminiscenţe şi din Messiaen, dacă vreţi, din piesele sale pentru pian; nu le-am urmărit ca atare, ele s-au înscris, nu ştiu cum, în atmosferă.

M.M. - *Poate ar trebui amintit şi momentul care evocă toaca:*



*) comme „toaca" – instrument de bois, monastique

https://biblioteca-digitala.ro

Th.G. - În universul sonor românesc, clopotele, toaca, buciumul, fluierul sînt prezențe continui și ici-colo sînt evocate ca un "coloriaj" al atmosferei generale.

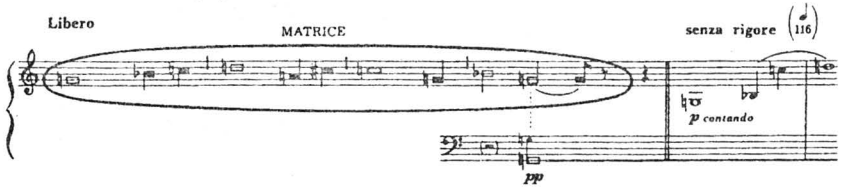
§ 21. Eterofonia

M.M. - *Știu că aveți o concepție diferită despre eterofonie, decît cele formulate curent.*

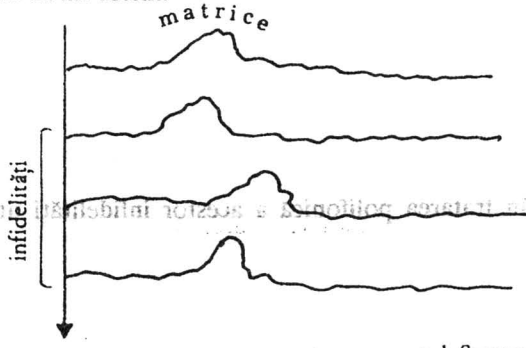
Th.G. - S-ar putea ca tot ceea ce s-a spus despre această posibilitate sintactică a muzicii să fie adevărat. Remarca mea constă în aceea că nu putem aplica metode de investigare structuraliste sau matematice într-un fenomen care ține de esența libertății. Invers, da, e posibil să-l analizăm cu oricîte metode matematice, dar nu să-l proiectăm pe baza lor; aici mi se pare că lucrurile sînt nefirești. Vom ajunge, cum procedează Xenakis, lucrînd cu computerul, la un fel de eterofonie, un conglomerat, un nor de sunete, care nu este eterofonia, așa cum a intuit-o Enescu. Convingerea mea este că totul pleacă de la farsele pe care ni le face nouă memoria, sau de la neputința noastră de a intona fidel o melodie. În arhivele folclorice se află fișele cu zecile de variante ale aceleiași melodii. E posibil să fi existat o *matrice* și o *fidelitate* inițială față de ea, din care s-au desprins o infinitate de *infidelități*, mergînd pînă la pragul *uitării*. Matricea a avut poate, cîndva, un rol superior de stanță, de model, dar rigoarea ei nu s-a mai impus.

Iată de pildă "matricea" care generează piesa *Eterofonia*.

10. ETEROFONIA [I] *)

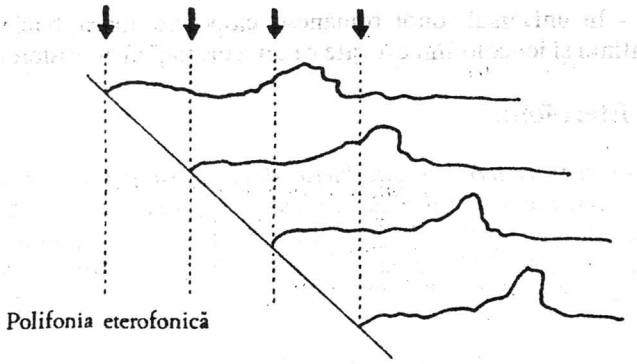


M.M. - *În carte spuneți că "intonarea simultană a tuturor contururilor cu infidelitățile lor, generează eterofonia, creează un climat sonor (muzical) de o anumită culoare expresivă, specifică, adesea misterioasă; suma lor include în ea ceea ce nu se pierde, cu toată infidelitatea, un* stimmung, *un* ethos *inconfundabil, care e cel al* matricei. *Sentimentul domină conturul, este ca un* urtext."[1)]



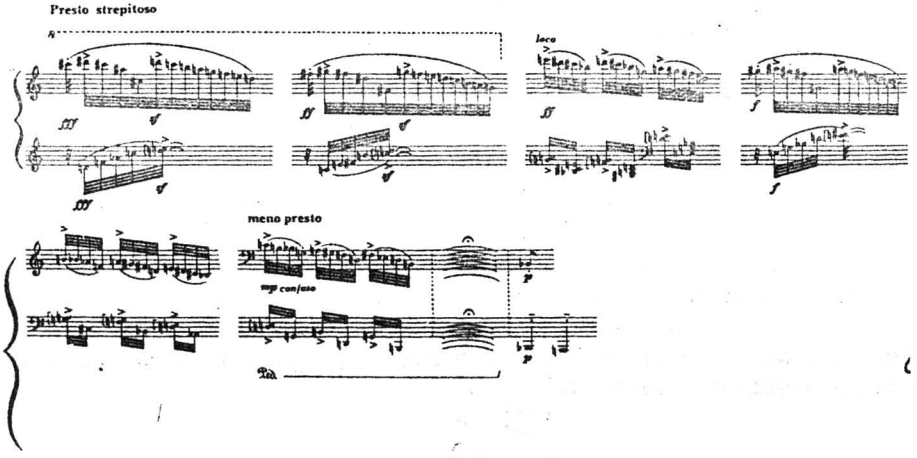
https://biblioteca-digitala.ro

Th.G.- Fenomen sinergetic, eterofonia este la limită, suma infidelităților intonate simultan, iar polifonia (eterofonică) se stabilește între fidelitate și infinitatea de infidelități, nu între subiect și contrasubiecte, ca în conceptul clasic.



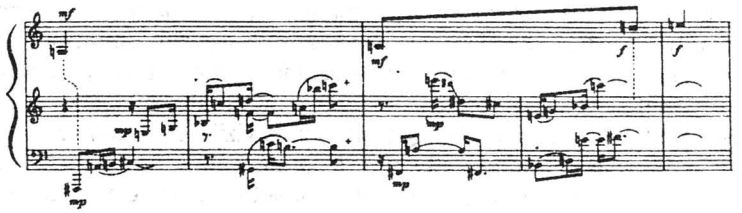
Polifonia eterofonică

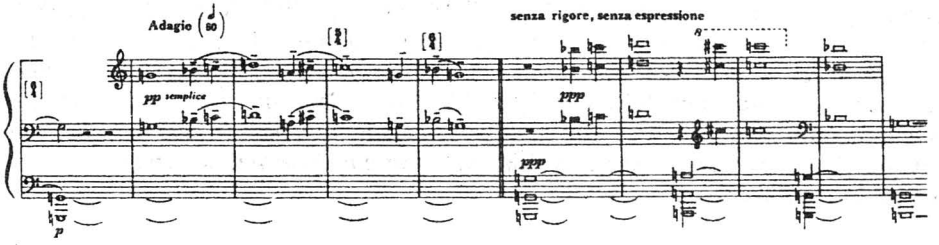
Din punct de vedere compoziţional, în această piesă mai sînt prezente şi cîteva *perdele ale uitării* (tenda d'oblio), ultima readucînd, ca printr-un paradox destul de obişnuit în viaţă, matricea iniţială.



Există apoi în tratarea polifonică a acestor infidelităţi un *alto-relief* evocînd matricea:

https://biblioteca-digitala.ro



și ultima cortină a uitării, care readuce prin miracol ideea melodică a matricei:

§ 22. Ideea de atelier

M.M. - *Ați amintit deseori, cînd a venit vorba de* Columna modală, *că a fost pentru dvs. un fel de atelier. Ideea mi se pare interesantă dacă ne gîndim că și* Studiile *de Debussy sînt un atelier, că și* Ludus tonalis *de Hindemith este același lucru, poate și cele douăzecișipatru de preludii și fugi de Sostakovici și, ca să ne întoarcem la marele model:* Das Wohltemperierte Klavier *de Bach. Riscul pe care îl văd în această idee este că artistul trebuie să beneficieze de o viață mai lungă, ca să poată și ieși din acest atelier. Amănuntele biografice influențează puțin părerile noastre despre o operă, dar cred că veți înțelege, poate mai mult decît alții, temerile mele.*

Th.G. - Ideea de atelier (în artele plastice mai ales, dar și în muzică) apare cînd în mintea creatorului s-au adunat, în exces, diverse posibilități de alcătuire a unor opere finite și el dorește să le verifice rezistența (viabilitatea), în lumina realității, operele finite putînd fie să mai aștepte, fie să-și continue gestația. Acest moment coincide adesea cu descoperirea unui drum nou - legat de ce te-a interesat totdeauna și ceea ce poți face tu însuți - a unui cîmp vast din fața ta, pe care te grăbești să-l exploatezi. În ceea ce mă privește, cum cred că se știe, de multe decenii m-am aflat în cîmpul gravitațional al ideii de "melos românesc", al modului în care actul artistic se naște din necesitate, ca în arta populară, umbra oricărui gînd veleitar fiind aici exclusă. Cîte discuții, controverse,

https://biblioteca-digitala.ro

îndelungi meditații au stîrnit aceste subiecte, s-ar putea confunda cu o întreagă viață. Dar cînd, după atîția ani, mi s-a revelat ideea *ethosului* și a *meta-limbajelor*, m-am aflat la frontiera unui drum parcurs, mînat de intuiție, și în față, așa cum spuneam, cu un cîmp vast. Pentru că nu de prelucrări de folclor e vorba, nici de a găsi forme adecvate la niște melodii cu iz popular, ci de a reconstitui dintr-o infinitate de semne - unele bine conturate, dar cele mai multe delicate, discrete și abia vizibile - un univers sensibil și o posibilitate de a ne regăsi, ambiționînd chiar să comunicăm între noi. Am expus toate aceste idei cînd a fost vorba despre importanța ethosului și, prin *Columna modală*, am avut cel puțin două simțăminte dominante: că tehnica mea muzicală a progresat foarte mult și că mi s-a deschis dintr-odată în față un cîmp de activitate, care e de natură nu să dea aripi condeiului pe hîrtia cu portative, dar nici să-l poticnească.

§ 23. Ieșirea din atelier

M.M. - *Pe tot parcursul dialogului nostru, am amintit de lucrări care au fost compuse după* Columna modală *(terminată în 1985):* Partita a sonar nr.1 pentru flauți, Cele patru concerte pentru vioară și orchestră de cameră "Anotimpurile", Cvartetul de coarde "În căutarea ecoului", *ciclul de lieduri* "Poeți și abisul timpului". *Toate indică o adevărată ieșire din atelier. Se simte în aceste lucrări o elocință de un nivel mai înalt, o tehnică organic elaborată, o limpezire a gîndului, care - fără să rupă lucrările din trecut - aduce o vizibilă decantare. Cum bine spuneți, se pare că nu putem ajunge la o oază în care să regăsim firul izvorului, fără a traversa un deșert, un lung drum inițiatic. Și închei cu dorința ca atelierul Dvs. să genereze noi lucrări.*

28 februarie 1993

NOTĂ

1) E celebră, la arhiva de folclor, o înregistrare cu mai multe microfoane, plasate înainte și în mod secret, într-un cimitir de pe lîngă Segarcea unde se desfășura un vechi ritual al femeilor din sat, care în zorii zilei morților își jeleau copiii, soții sau rudele dispărute. Era un vaer pe cam același bocet, multiplicat cu sute de voci. Rezultanta sonoră părea un plîns cosmic, dar univoc în expresie și sentiment.

ERATA la prima parte a dialogului apărut în revista MUZICA Nr. 2 / 1993: la pag. 27, parag. 1, rîndul 6, se va citi *relativ restrîns*; Cele 2 tabele de la paginile 32 și 33 vor fi citite pe poziții inverse, astfel încît paragrafului nr. 8 *"Cele 6 cupluri. Șase moduri"*, să-i corespundă tabelul cu *Columna modală* de la pagina 32; la pagina 40, din primul paragraf de după exemplul muzical lipsește următorul rînd : "motivul generativ care suferă transformări continue se dovedește a fi, de fapt, un".

https://biblioteca-digitala.ro

"Recviemul-parastas" de Marțian Negrea

Vasile Vasile

Dacă Gavriil Musicescu a introdus cîntarea corală în cadrul cultului nostru ortodox, iar Alexandru Podoleanu va milita, susținut mai tîrziu de D.G.Kiriac, Teodor Teodorescu, Constantin Baciu, Gavriil Galinescu[1] și alții, pentru cununarea melodicii de factură bizantină cu forma corală, Marțian Negrea va mai găsi în acest domeniu al autohtonizării formelor muzicale europene în cultura noastră, un domeniu inedit. Este cel al *Recviemului*, gen ilustrat de personalități celebre ale muzicii europene. Compozitorul român realizează echivalentul răsăritean al acestui gen, căruia îi adaugă și termenul specific - *parastas*, pornind de la ideea că nu numai textul dar și melodica unei asemenea lucrări românești (sau în general vorbind, ortodoxă) este total deosebită de a celor semnate de Mozart, Verdi, Brahms, Fauré, Duruflé, Ligeti, Britten etc. De fapt chiar și în creația compozitorilor amintiți se observă o evoluție, în sensul concentrării părților de la 12 (la Mozart), la 9 părți (la Duruflé), la 7 părți (la Brahms și Fauré) și chiar la 6 părți (la Verdi).

Marțian Negrea rămîne la șapte părți diferite, fără a realiza între ele un contrast pregnant, ci mai curînd scontînd o unitate susținută și de specificul melodic bizantin și de concepția ortodoxă, cu momente culminante în cea de-a IV-a parte a lucrării.

Deoarece o analiză a *Recviemului-parastas* a fost realizată de Veturia Dimoftache[2], vom încerca să surprindem aici planurile mari ale lucrării, geneza ei, contextul în care se înscrie, insistînd asupra modului de autohtonizare a genului, abordat, pentru prima dată, în această formă în muzica românească.

Nu putem încă stabili raporturile lucrării cu cele două oratorii semnate de Paul Constantinescu, posibile modele și chiar imbolduri pentru Marțian Negrea. De asemeni, credem că între lucrarea sa și cele similare, aparținînd lui N.Buică și Nicolae Bretan, păstrate încă în manuscris, nu poate fi stabilită nici o legătură, acestea din urmă încadrîndu-se în tipologia celor catolice. Corelările urmează să stabilească relațiile cu cele semnate de Zeno Vancea și Sabin Drăgoi.

Trebuie, de asemeni, reliefat faptul că *Recviemul-parastas* se înscrie într-un context tematic mult mai larg al creației lui Negrea, context ce se extinde de la încercarea păstrată în manuscris, *Cîntarea Sf.Ambrozie*, pentru orchestră și cor la unison, pînă la misterul păgîn în trei acte și nouă tablouri, *Zamolxe*, pe versuri de Lucian Blaga, manuscris datat 7 martie 1964, neterminat, schițat doar pentru voce și pian, pînă la măsura 69, cu încă cinci măsuri numai linia vocală. Nu putem deocamdată încerca vreo corelație între acest "mister păgîn" și opera elevului său, Liviu Glodeanu, a cărei premieră a avut loc în anul 1969. Să-i fi cedat oare maestrul subiectul discipolului său drag, care-l va urma pe drumul eternității la scurt timp? N- avem pînă în prezent nici o dovadă, dar abordarea poetului- filosof transilvan de către cei doi muzicieni nu poate fi pusă pe seama întîmplării sau a simplei coincidențe, cu atît mai mult cu cît cel dintîi a avut relații foarte apropiate cu autorul textului în discuție.

Vom mai aminti în aceeași constelație tematică și posibile imbolduri și chiar modele primare, *Serviciul religios al Te Deum- ului românesc*, cor mixt à cappella, bazat

https://biblioteca-digitala.ro

pe melodii tradiționale bisericești aparținînd lui Anton Pann, Macarie Ieromonahul și Dimitrie Sucevanu. Este ușor de presupus influența benefică a lucrărilor colegului său de la Conservator, Paul Constantinescu, bazate pe material melodic aparținînd acelorași iluștri reprezentanți ai muzicii religioase din țara noastră.

Nu trebuie uitată și nici minimalizată influența magistrului său vienez, Eusebie Mandicevschi, autor a douăsprezece liturghii ortodoxe, în limba română, slavonă și greacă.

Lucrarea lui Marțian Negrea respectă întru totul mitul eschatologic ortodox, concepția românească asupra morții, care dă ritului înmormîntării de la noi, o notă cu totul aparte. Ca în *Miorița* sau ca în concepția îndepărtaților daci, moartea este doar o transfigurare, o trecere "din lumea cu dor, în cea fără dor". Slujba înmormîntării apare, prin urmare, ca un mit de trecere din lumea pămînteană în cea viitoare, nepămînteană, spirituală. Toate textele și melodiile lor, în general în glasuri diatonice, sînt o expresie a încrederii în viața de dincolo de mormînt: "*Viu va fi sufletul meu și Te va lăuda și judecățile Tale vor ajuta mie*" - așa cum grăiește starea a III-a a celui de-al III-lea eh. *Binecuvîntările* glasului al V-lea exprimă la persoana I, aceeași încredere nestrămutată: "*Ceata sfinților a aflat izvorul vieții și ușa raiului. Să aflu și eu calea prin pocăință, eu sînt oaia cea pierdută, cheamă-mă Mîntuitorule și mă mîntuiește*". Expresia și mai concludentă a acestei treceri o întîlnim în următorul fragment al acelorași *Binecuvîntări:* "*Cela ce cu mîna dintru neființă m-ai zidit și cu duhul Tău cel dumnezeiesc m-ai cinstit, iar pentru călcarea poruncii iarăși m-ai întors în pămînt, din carele am fost luat. La cel despre asemănare mă ridică, cu frumusețea cea dintîi iarăși împodobindu-mă*". În aceste texte, însoțite de melodii adecvate, trebuie căutată explicația de ce nu găsim în *Recviemul-parastas* semnat de Negrea, acele momente teribile, de spaimă din *Dies irae, dies illa*, sau *Tuba mirum*, părți ale recviemurilor occidentale, catolice și protestante.

Una din caracteristicile creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente "păgîne" arhaice, peste care se suprapun cele creștine, rezultînd cea ce Mircea Eliade numește "o nouă creație religioasă, proprie sud- estului european, pe care noi am numit-o <creștinism cosmic> pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistînd, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume"[3].

Cu marea sa putere de sinteză și de cunoaștere a specificului spiritualității românești și a literaturii muzicale europene, Marțian Negrea încearcă o sinteză, o autohtonizare a genului cu întreaga sa constelație ideatică, proprie neamului său, dar și o proiectare în circuitul universal a specificului românesc și ortodox, a cîntărilor de factură bizantină sedimentate de-a lungul veacurilor și în practica religioasă de la noi.

Dacă Paul Constantinescu avea pentru *Patimile Domnului*, oratoriu de Paști, pe teme bisericești bizantine, modele mai îndepărtate în timp, în creația lui Bach și Händel și mai apropiate, în creațiile lui Berlioz, César Franck, Vincent d'Indy, Skriabin, Stravinski, Debussy, Messiaen ș.a., creînd o lucrare originală aspirînd la înălțimea acestora, Marțian Negrea nu s-a putut servi de lucrări similare occidentale, ci creează un gen complet nou, în care doar elementul melodic este comun cu cel al lucrării lui Paul Constantinescu. Modul de tratare în ambele lucrări - așa cum semnalează muzicologul Vasile Tomescu pentru *Cratoriul de Paști* - este cel dramatic-uman al suferințelor[4], înscris însă în cel metafizic-transcedental. Un nou text din excelenta monografie dedicată

https://biblioteca-digitala.ro

lui Paul Constantinescu ne ajută la înțelegerea mai corectă a manierei de prelucrare a acestui fond melodic, pe care compozitorul îl cunoaște din copilărie, de la tatăl său vitreg: "... aceste teme au fost transfigurate după simțământul și nevoia muzicală, așa după cum am lucrat și pe baza folclorului sau psaltichiei, alegînddu-le, scurtîndu-le în diverse ipostaze, transformîndu-le de multe ori ca tempo, modulîndu-le și contrapunctîndu-le într-o masă polyphonică corală și orchestrală, adică, cu un cuvînt, le-am scos din monotonia lor inițială și le-am topit într-o formă..."[5].

Marțian Negrea va proceda la fel, pornind tocmai de la intuirea acestui specific al creștinismului românesc, în speță a ritualului de înmormîntare. Lucrarea nu este concepută ca muzică de cult. Nici nu este posibilă o asemenea interpretare, deoarece este un fapt binecunoscut că în bisericile ortodoxe nu a pătruns muzica instrumentală și orchestrală. Singura modalitate care ar fi îngăduit pătrunderea lucrării în muzica de cult ar fi fost tratarea ei exclusiv vocală. Compozitorul și-a conceput lucrarea pentru sala de concert.

Mărturisirile autorului ne ajută la dezlegarea multor probleme ce le ridică lucrarea analizată: "Frumusețea cîntărilor funebrale din Arhidieceza Sibiului m-a impresionat adînc din cea mai fragedă copilărie dar azi, impresii și mai puternice m-au determinat să valorific aceste cîntări funebrale într-o formă vocal- simfonică mai mare, într-un recviem-parastas. Materialul de text l-am luat cu ortografia timpului din *Molitvelnicul* tipărit în tipografia arhidiecezană din Sibiu în anul 1874. Am grupat acest material la șapte părți, așa cum prescrie *Învățătura cum trebuie a să cînta parastasul*". Aceste succinte explicații de pe manuscrisul original mai precizează că lucrarea a fost scrisă "în memoria lui George Enescu" și a fost terminată la 24 aprilie 1957, la București, purtînd numărul de opus 25, dat inițial poemului simfonic, *Sărbătoarea muncii*, asupra căruia compozitorul nu a mai revenit, putînd fi considerat de el însuși un tribut plătit timpurilor.

Cele șapte părți de încercare de sinteză a celor două culturi, ortodoxă și catolică, nu mai poartă - ca în cazul recviemurilor europene, *Messa pro defunctis* - nume latinești, după incipitul textului, chiar dacă nici una nu apare fără cuvinte și nici nu au nici numele incipiturilor cîntărilor ortodoxe folosite. Ele sînt:

I - *Larghetto*, în *Si bemol major*, în măsura de 4/4;

II - *Allegro moderato*, în *Mi bemol major*, măsura 4/4;

III - *Largo ma non tropo, glasul al VI-lea*, forma stihirarică, transpus aici pe finala *mi* și cu unele inflexiuni modale apropiate ehului, în măsura mixtă de 5/4;

IV - *Andante*, în *La major* și apoi *Allegro risoluto*, în *Mi major*, ambele în măsura de 4/4;

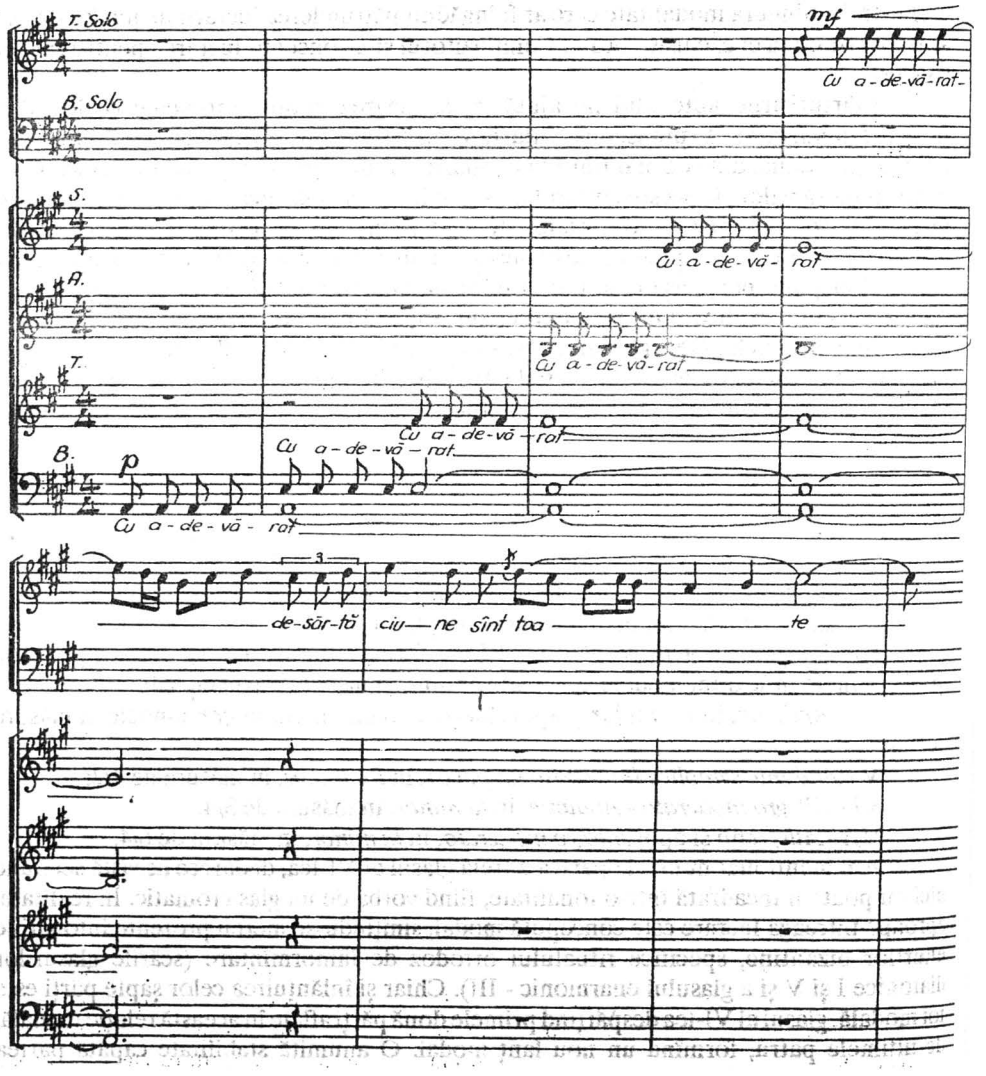
V - *Andante semplice (maestoso un poco)*, în *La major*, în măsura de 4/2;

VI - *Allegro moderato - Andante*, în *la minor*, în măsura de 3/4;

VII - *Allegretto* și apoi *Allegro moderato*, în *la minor*, în măsura de 6/4.

Am menționat numai la partea a treia glasul al VI-lea, deoarece această secțiune nici nu poate fi încadrată într-o tonalitate, fiind vorba de un glas cromatic. În realitate, aproape întreaga lucrare este concepută modal, simțindu-se mereu prezente intonațiile ehurilor bizantine, specifice ritualului ortodox de înmormîntare (scările glasurilor diatonice I și V și a glasului enarmonic - III). Chiar și înlănțuirea celor șapte părți este tot modală, glasul al VI-lea despărțind primele două părți aflate în această relație modală, de ultimele patru, formînd un nou lanț modal. O anumită stabilitate capătă partea.

https://biblioteca-digitala.ro

centrală a lucrării, a IV-a, bazată pe cunoscuta cîntare *Cu adevărat deșărtăciuni sînt toate...*, veritabilă replică a celebrului psalm *Vanitas vanitatis*. Aici, compozitorul utilizează o melodică încadrată aparent în sfera tonalului, în realitate avînd un pronunțat caracter medieval, din strofa căreia confecționează un foarte interesant și expresiv canon. Profesorul de contrapunct, autor al unor recunoscute manuale de specialitate își dă întîlnire cu istoricul interesat de muzica medievală românească și universală și cu compozitorul preocupat consecvent de extinderea spațiului de exprimare și a formelor muzicale. Citățm un fragment din această minunată pagină a lucrării ce constituie un unicat în muzica românească. Fragmentul este ilustrativ pentru stilul polifonic practicat de compozitor și pentru armonia realizată din suprapunerile de cvarte și de cvinte:

https://biblioteca-digitala.ro

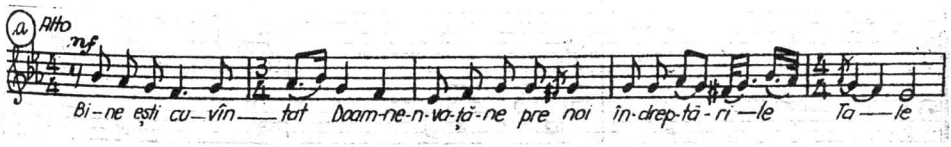
Recviemul-parastas nu cuprinde întregul repertoriu al serviciului înmormîntării. Sînt excluse toate textele neînsoțite de melodie, iar dintre cele cîntate, compozitorul își selectează în ordine, pe cele mai importante, dar mai ales pe cele mai expresive și cu latențe dramatice: troparul glasului al VIII-lea, în tactul irmologic - *Cela ce prin adîncul înțelepciunii...*, *Binecuvîntările înmormîntării*, pe glasul al V-lea, troparul glasului al V-lea - *Odihnește, Doamne, pre robul Tău...*, sedelna *Cu adevărat deșertăciuni sînt toate...* - pe glasul al VI-lea, irmosul *Marea vieții văzîndu-o înfricoșîndu-se de viforul ispitelor...*, irmosul *Pre Dumnezeu a-l vedea nu e cu putință oamenilor*, tot pe glasul al V-lea etc. Compozitorul găsește - în spiritul celor arătate mai sus, referitoare la creștinismul românesc - mult mai expresiv pentru încheiere, troparul *Cu duhurile dreptății celor ce s-au săvîrșit, fă odihnă Doamne...*, pe glasul al IV-lea, adus aici, de la începutul slujbei religioase.

Preluînd fondul melodic tradițional, compozitorul îl prelucrează, concepînd lucrarea ca un tot unitar. El creează elementele de sudură și cele de dezvoltare polifonică. Instrumentalizarea melodiilor, concepute eminamente vocal, este făcută cu un deosebit simț coloristic, ce contribuie la realizarea unei atmosfere complexe, de durere, de conciliere, de speranță etc. - un adevărat caleidoscop al sensibilității umane.

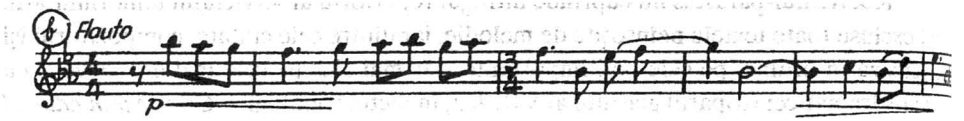
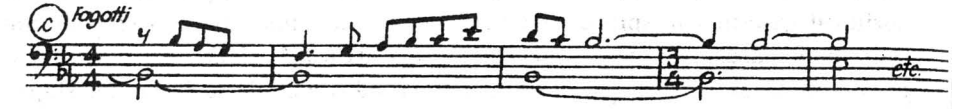
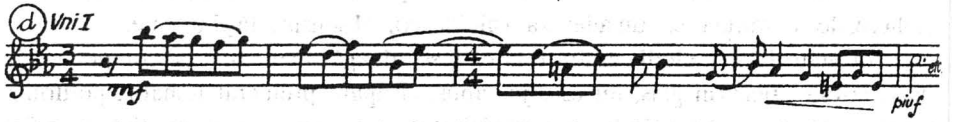
Tot materialul melodic amintit, la care se adaugă și cel creat de compozitor în limitele stilului fiecărui glas, nu este juxtapus, ci apare prelucrat tematic, polifonic, armonic, structural, asigurîndu-se organicitatea și tensionarea dramatică specifică genului.

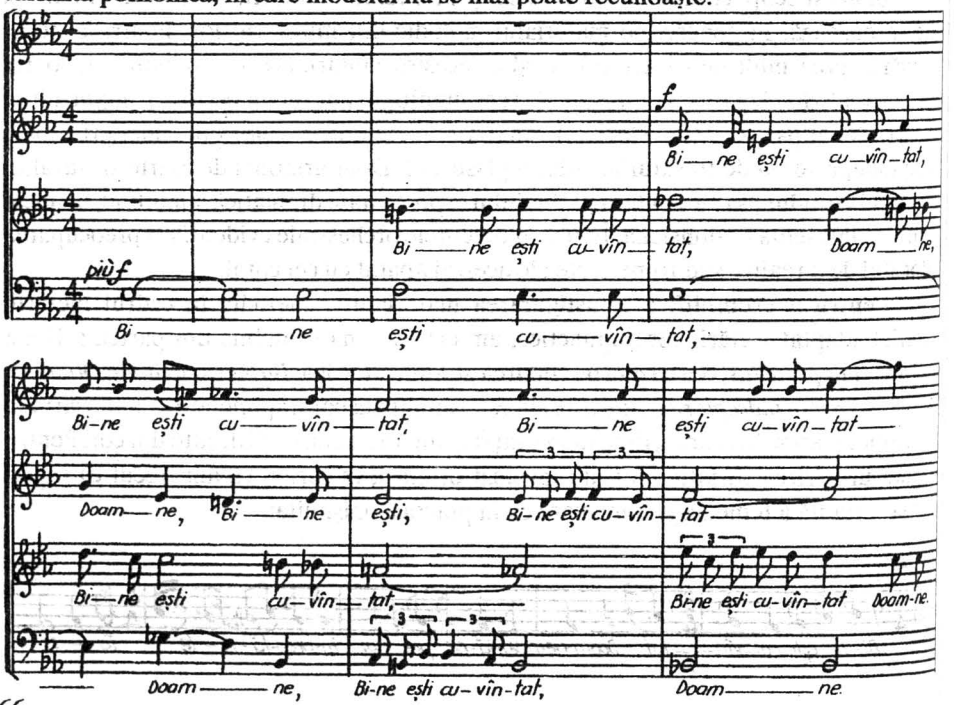
În acest scop, compozitorul creează și preludiile orchestrale ale fiecărei părți și care se bazează, în genere, pe materialul melodic din interiorul lor. Pentru a nu se îndepărta prea mult de caracterul vocal al acestor cîntări, aceste preludii sînt foarte concise, realizînd legătura dintre părțile recviemului. Unul singur este mai amplu, 60 de măsuri - cel al părții a VI-a. Dar și aici materialul melodic al celor două idei principale nu se îndepărtează de trăsăturile stilului glasului I. Doar armonia de cvarte și travaliul tematic al cîntului psaltic conferă preludiului expresivitate dramatică, amintind, în unele locuri, de influența brahmsiană. În rest, momentele orchestrale evidențiază preocuparea autorului de a realiza suduri perfecte ale acestui aparat cu cel coral.

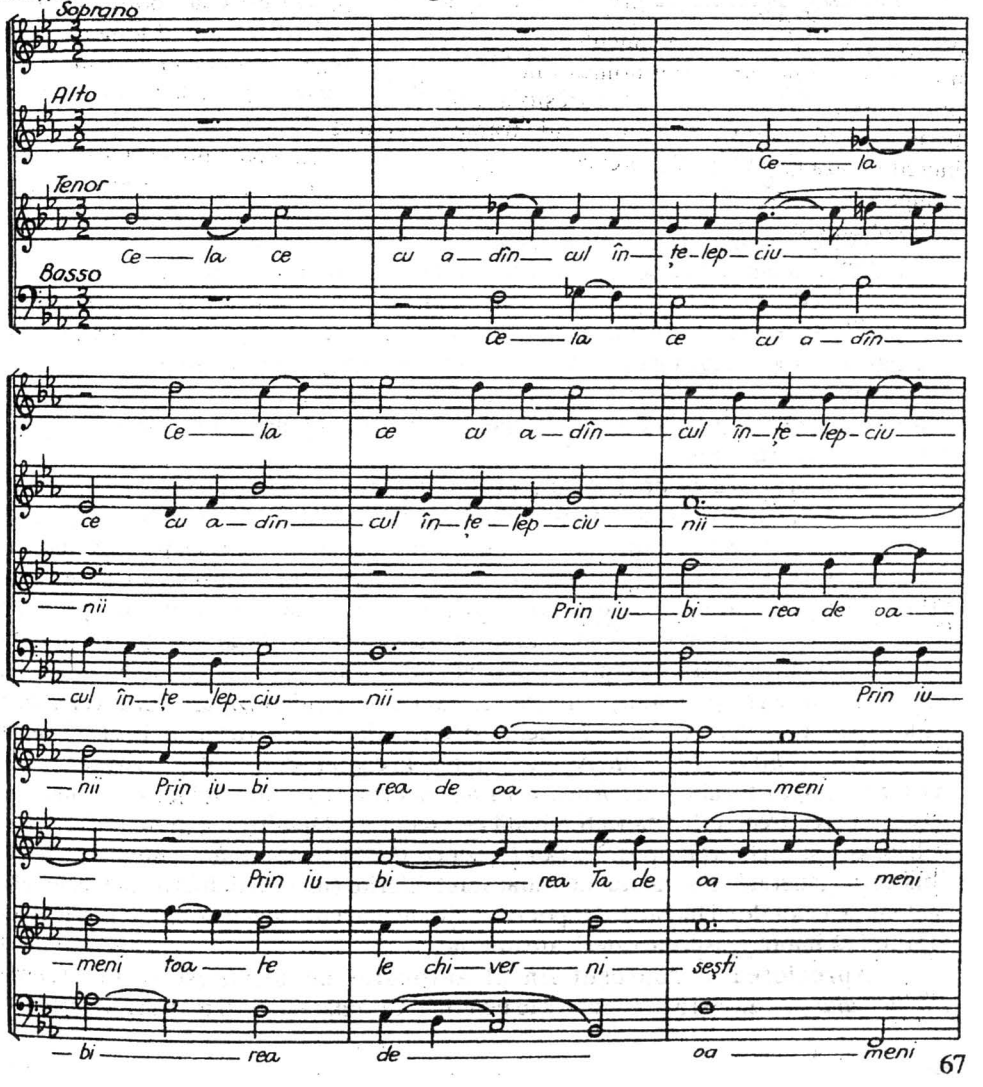
Pentru a exemplifica transfigurarea materialului melodic în cadrul lucrării, material adaptat tratării contrapunctice, am extras tema cantabilă din partea a II-a a *Recviemului- parastas*, cea bazată pe cîntarea glasului al V-lea, *Bine ești cuvîntat, Doamne, învață-ne pre noi îndreptările Tale...* Tema este anticipată contrapunctic de flaut, clarinet, fagot, oboi și apoi de coarde, fiind încredințată, după aceasta, vocii de alto din cor. Pentru a ușura urmărirea variațiunilor am inversat ordinea, în sensul că am trecut ca reper, ultima variantă a temei, așa cum apare ea în practica obișnuită:



https://biblioteca-digitala.ro



Dar pentru a obține efectele dramatice scontate, autorul ajunge și la această variantă polifonică, în care modelul nu se mai poate recunoaște:

https://biblioteca-digitala.ro

Deoarece *Binecuvîntările înmormîntării* se desfășoară sub forma unui rondo, cu un refren ce precede fiecare nou text, compozitorul creează, în cuplete, variante melodice care respectă tiparul formulelor ehului respectiv. În felul acesta se înregistrează o amplificare a materialului inspirator și o nuanțare a tensiunii dramatice. În cazul troparului glasului al V-lea din partea a III-a, repetîndu-se textul, autorul transpune melodia la dominantă și realizează din ea o expresivă fughetă. Tocmai prelucrarea contrapunctică a melosului psaltic îi asigură lucrării originalitate și forță expresivă. Maestru neegalat în prelucrarea polifonică a materialului de sorginte bizantină în lucrări vocal-simfonice și simfonice (reamintim plastica tratare a *Troparului Nașterii Domnului* din *Crăciun trist*), Marțian Negrea păstrează nealterat nu numai melosul constituind baza tematică dar și stilul psaltic, contrasubiectele și contrapunctele libere neieșind din granițele acestuia. Exemplele sînt multiple. Folosim un extras din prima parte, *Cele ce cu adîncul înțelepciunii...*, în care cîntarea monodică este convertită într-un cor polifonic, fiecare voce devenind purtătoarea unei linii melodice menținută în trăsăturile definitorii ale glasului al VIII-lea în tactul irmologic.

https://biblioteca-digitala.ro

Formele utilizate în piesa vocal-simfonică sînt și ele din cele mai diverse: canoane, fugi, motete, corale, temă cu variațiuni, rondo, lied, recitativ coral etc., iar melodica, bazată pe fondul tradițional, în practică în Transilvania natală, face loc și unor recitative și intonații de bocete din practica folclorică. Astfel, Negrea se apropie de concepția ortodoxă românească, și anume de ceea ce eminentul teolog Dumitru Stăniloaie numește prin sintagma *taină-lumină* determinată tocmai de sinteza latinității cu ortodoxismul, căci sîntem singurul neam latin ortodox și, în credința noastră, pot fi depistate și elemente raționale proprii latinității și ortodoxe, de respectare a tainei. Tocmai pentru aceasta, Negrea simte intuitiv, necesitatea utilizării și a unor elemente folclorice, pentru surprinderea unor detalii ale mitului marii treceri.

Din punct de vedere stilistic se poate discuta despre o prelucrare polifonică - cea dominantă - îmbinată cu elemente de coral medieval, dar mai ales cu forme specifice muzicii bizantine: cîntare antifonică, omofonică, univocală, plurivocală etc. Corurilor (se poate discuta despre diversitatea acestora: coruri mixte, bărbătești și de femei, alegerea formei fiind dictată de conținutul dramatic al fragmentelor) și soliștilor li se încredințează greul lucrării, orchestra susținîndu-i cu un acompaniament foarte discret și sugestiv. Ea anticipă, de obicei, intervențiile vocale și prelungește atmosfera degajată de fragmentele vocale și corale prin interludiile ce constituie și ele modele de prelucrare orchestrală a melosului bizantin.

Componența orchestrei ar putea fi considerată cea clasică: flaut I și II, oboi I și II, clarinet în si bemol I și II, fagot I și II, corni I, II, III și IV, trompetă I și II, tromboni I, II și III, tubă, timpani și coarde. Dar utilizarea ei este determinată de realizarea unui colorit timbral adecvat fiecărei părți și fiecărei cîntări din repertoriul de înmormîntare. Colorist inegalat, Negrea știe să rezerve timpanelor și tubei acele pasaje ce ne amintesc de dramatismul recviemurilor europene, dar acesta este atenuat și echilibrat de intervențiile instrumentelor de suflat de lemn ori viorilor în momentele celeste. Momentele de măreție angajează întregul aparat orchestral și coral, ajungîndu-se chiar la repetate texturi polifonice ample.

S-a crezut că dedicarea lucrării lui George Enescu urmărea salvarea conținutului religios al lucrării. Numai cine nu l-a înțeles pe artistul model, Marțian Negrea, în toată complexitatea personalității sale, ar putea accepta această presupunere, lucrarea reliefînd gestul său sincer și profund de omagiere a genialului muzician. Dar în același timp, *Recviemul-parastas* relevă concepția autorului și gestul său de profundă recunoaștere a valorii bogatului tezaur de muzică de factură bizantină păstrat în cultul ortodox din țara noastră. Compozitorul se alătură și din acest punct de vedere colegului mai tînăr, dispărut prematur, înaintea sa, Paul Constantinescu, creatorul celor două capodopere ce-și cuceresc locul în vecinătatea creațiilor similare ale lui Bach, *Oratoriul de Crăcium* și *Oratoriul de Paști*. Așa cum arătam în comunicarea prilejuită de centenarul nașterii compozitorului, *Recviemul-parastas* este expresia sintezei ortodox-mioritice despre marea trecere. Tema va fi reluată de Gheorghe Dumitrescu în oratoriul pentru soliști, cor și orchestră, opus 79, *Din lumea cu dor în cea fără dor*. Este drept că atît concepția generală cît și modul de tratare sînt diferite (mult mai diferit este materialul melodic al celor două lucrări), dar pot fi descifrate tangențe tematice elocvente, în ciuda faptului că îmbracă aspecte exterioare diferite.

Aprecierea și reproșul fin al autorului ne urmăresc și în privința *Recviemului-parastas* și a destinului său nefericit. Cu amărăciune îi mărturisea lui Ștefan

https://biblioteca-digitala.ro

Andronic despre dorința sa de a asculta piesa vocal-simfonică, pe care o considera "poate cea mai frumoasă lucrare a mea, din păcate, încă nu s-a cîntat niciodată..."[6)]

Abia după eliberarea ortodoxismului românesc din condamnarea totalitară *Recviemul-parastas* a căpătat viață la Timișoara, la Cluj și la Sighișoara. Sperăm că recunoașterea meritelor lucrării, în primul rînd, de către dirijori și orchestre, și apoi de către specialiști și public, nu va întîrzia. Aceasta ne poate confirma credința discipolului său, Aurel Stroe, care-l încadra pe autor, în cadrul simpozionului prilejuit de centenarul nașterii, între muzicienii sud-est europeni.

NOTE

1 - Activitatea lui Alexandru Podoleanu, Constantin Baciu, Gavriil Galinescu și Teodor Teodorescu pentru integrarea melosului de factură bizantină în practica corală a făcut obiectul studiilor monografice reunite în volumul al II-lea și al III-lea din lucrarea noastră, *Profiluri de muzicieni români*, achiziționate de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propuse pentru tipar și în volumul I din *Profiluri de muzicieni români*, București, Editura Muzicală, 1986.

2 - Dimoftache, Veturia. *Marțian Negrea - Recviem*. În: *Studii de muzicologie*, vol.XXI, București, Editura Muzicală, 1989, p.127-147.

3 - Eliade, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p.246.

4 - Tomescu, Vasile. *Paul Constantinescu*. București, Editura Muzicală, 1967, p.255.

5 - *Idem*, p.261-262.

6 - Andronic, Ștefan. *Compozitorul Marțian Negrea: "Avem datoria să facem o muzică în spiritul vremii pe care o trăim"*. În: Informația Bucureștiului, An XX, nr.6062, 24 februarie 1973, p.2.

https://biblioteca-digitala.ro

Vocația muzicianului total

Octavian Lazăr Cosma

Cu toate că adjectivul total, folosit ca sinonim al lui multiplu pentru a determina spectrul definitor al personalităților muzicale plurivalente nu este deloc fericit, deoarece riscă să antreneze o nefastă nivelare, bunăoară, aportul componistic apare pe același plan cu aportul didactic, el comportă un adevăr care nu poate fi neglijat. Și anume că, în muzica românească individualitățile polimorfe, care se formează atît de greu, sînt strălucit reprezentate prin George Enescu, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri și, desigur, Alfred Alessandrescu, de la nașterea căruia se împlinesc, la 2 august, o sută de ani. El, de asemenea, întruchipează emblema muzicianului total, căci, la fel ca și amicul său George Enescu, s-a recomandat cinci într-unul: compozitor, critic muzical, dirijor, pianist și pedagog.

N-am avut șansa să-l cunoaștem pe Alfred Alessandrescu, nici cel puțin să-l urmărim la pupitrul dirijoral, însă proeminenta sa personalitate ni s-a conturat treptat, atît din evocările colegilor și colaboratorilor cît, mai ales, din creația sa, partituri și scrieri muzicologice, din documentele epocii, dezvăluindu-ne o semnificativă operă, o pilduitoare și relevantă contribuție la consolidarea ansamblului muzical românesc. Intrigant apărea faptul că, indiferent de tema pe care o urmăream în dispozitivul primelor decenii ale secolului al XX-lea, inevitabil apărea numele lui, implicarea muzicianului în derularea fenomenului artei sunetelor fiind profundă și de cea mai aleasă calitate.

Firește, și scrierile despre Alfred Alessandrescu au cristalizat în mintea noastră imaginea sa, avem în vedere, mai ales, monografia lui Vasile Tomescu, volumul de cronici muzicale întocmit de Ileana Rațiu, lexicoanele lui Viorel Cosma, cataloagele creației muzicale românești ale lui Mihai Popescu, ca și alte numeroase volume în care numele său apare ineluctabil, căci a fost omniprezent.

Deși i-am dedicat pagini dense lui Alfred Alessandrescu în *Hronicul muzicii românești*, prezentîndu-i întreaga creație, de asemenea, am parcurs întregul său traseu dirijoral în volume care-și așteaptă tiparul și am efectuat repetate proiecții asupra stilului componistic în ore de cursuri și seminarii, totuși, simțim nevoia să revenim în ceasul centenarului, fiind dezamăgiți de slabul interes ce i se acordă astăzi, nemulțumiți de faptul că o personalitate cu o aură strălucitoare nu se bucură de considerația pe care o reclamă aportul său la dezvoltarea patrimoniului muzical.

Impactul cu creația lui Alfred Alessandrescu l-am avut prin *Acteon*, poem simfonic relevant, demonstrîndu-ne că ne aflam în fața unei realizări impresionante. Aveam apoi să înțeleg că este cea mai substanțială partitură pe care a conceput-o. Pe bună dreptate cronicarul muzical al cotidianului *Aurora* scrisese: "N-ar fi de mirare ca această singură lucrare să facă celebru pe autor".[1)]

Datorită fanteziei și măiestriei eclatante a acestei muzici de alură modernă compusă la vîrsta de 22 de ani, inciziei tematice, fluenței travaliului, în care

https://biblioteca-digitala.ro

metamorfozările substanței sînt policrome, luxuriantei învesmîntări armonice și debordantei palete orchestrale, *Acteon* generează un torent de stări expresive. Este unul dintre poemele simfonice ale întregii literaturi orchestrale care are programul perfect ilustrat, gîndit ca să satisfacă exigențele celor patru mișcări ale simfoniei în derularea, cu nerv și aplomb, a unei arcuiri unitare, tensionate la maximum.

În plus, vocabularul acreditat era cel al timpului său, demonstrînd că autorul figura printre puținii români care nu mai puteau fi suspectați de retardarism, de nesincronizare la gîndirea muzicală a momentului. De fiecare dată cînd ascultam poemul, sesizam noi dimensiuni, vrăjiți de inefabilul poeziei și de subtilitatea dramaturgiei adoptate, constrîngîndu-ne să ne lăsăm furați de arabescurile sonorităților armonice, care sunau modern, relațiile de cvarte făcîndu-și jocul, de ușurința cu care se interpuneau planurile contrapunctice, mobilitatea contrastelor, multidirecționate prin liniștea fundalului ondulat și dinamica prefigurărilor tematice. De la prima și pînă la ultima măsură se evidențiau, în vaporoase irizări, mobilitatea motivului vînătorii, voluptozitatea și cruzimea zeiței Diana, configurația esențialmente dramatică a celulei nefericitului Acteon, care înscrie momente de paroxism, atît în clipa transformării în cerb, cît și în sfîșierea sa de haita cîinilor înfometați. Acestea toate ne-au apărut și mai limpede conturate din autoprezentarea apărută în *Magazinul ilustrat* al ziarului *L'Indépendance Roumaine* [2], una dintre primele și pertinentele analize făcute unei partituri românești.

De bună seamă, tînărul compozitor se complăcea în ambianța puternicelor influențe ce veneau dinspre Debussy, Ravel, Richard Strauss, ceea ce, să recunoaștem, nu era deloc rău, căci nu se afla la îndemîna oricui să se plaseze pe o asemenea circumferință. Grație reperelor stilistice de marcă, *Acteon* a intrat pe marea poartă a repertoriului simfonic, fiind programat de către unii dintre cei mai mari dirijori, în țară, în centre europene și de peste ocean. A fost una dintre puținele cărți de vizită ale literaturii noastre muzicale, înzestrată cu atuurile creațiilor referențiale: prospețime, vigoare și persuasivitate, cu fiecare audiție dezvăluindu-și artisticitatea și perfecțiunea. Pentru a fi mai convingători, apelăm la cîteva dintre numeroasele aprecieri admirative, din categoria contrară mărturisim că nu am întîlnit. "...Una din puținele partituri de valoare scrise de un român".[3] După aproape un sfert de veac de la compunere, Virgil Gheorghiu observa: "...nu e nici demodat și nici nu amintește influențele pe care se spune că le-a primit de la luminile franceze din pleiada Debussy. *Acteon* e original, solid construit și demn de a fi ascultat totdeauna cu emoție".[4] O altă dimensiune a partiturii o sesizează cronicarul *Adevărului literar și artistic:* "...Domnul Alfred Alessandrescu aplică în *Acteon* o rară știință a orchestrației, împletind îndrăzneț și viguros accentele cele mai dramatice cu lirismul simfonic cel mai pur.

Prin lucrarea aceasta care aduce un adînc fond expresiv și o minunată înțelegere armonică, domnul Alfred Alessandrescu s-a impus și la noi și în străinătate, printre compozitorii vrednici de încredere ai muzicii moderne".[5]

Un critic new-yorkez consemna în 1938: "e o lucrare scînteietoare, bine construită, avînd o instrumentație de mare efect".[6]

Este indubitabil că, în pofida efectelor impactului cu tendințele moderne franceze, stilul din acest poem simfonic apare ferm individualizat. Era oare puțin lucru ca, în 1916, un compozitor să demonstreze că în România se stăpînea cu dezinvoltură cel mai nou limbaj muzical?

https://biblioteca-digitala.ro

Partiturile care au intrat în atenția noastră, semnate de către același compozitor, nu făceau decît să consolideze clasa măiestriei maestrului care le zămislise, recomandîndu-se prin maturitate și desăvîrșire, deși fuseseră concepute la o vîrstă cînd mulți își încearcă primii pași în materie de sintaxă muzicală. În *Amurg de toamnă* se reține noblețea viziunii, limpezimea discursului, lirismul inspirației. Apare ingenioasă linia desenului melodic, unduitor și purtător al dorului, finețea învesmîntării și, mai ales, înrudirea sub raport tematic cu motivul inaugural din *Preludiul la unison* al lui George Enescu, semn lipsit de echivoc al înscrierii pe orbita predestinată să configureze reperele școlii muzicale românești. Audiată în 1943 de către Emanoil Ciomac, salba variațională a acestei schițe simfonice reafirmă atributele artisticității, devreme ce,..."își păstrează în decursul anilor, farmecul poetic, prospețimea de <<demitente>> - scrierea îngrijită, atmosfera armonică, caracterul melodios al temelor - mai curînd și mai bine zis, al *temei*".[7)]

Didona, "uvertură", potrivit denominației autorului, dar concepută după scenariul poemului simfonic, terminată în 1911, la 18 ani ai autorului, generează cel puțin două întrebări. Prima, cum a fost posibil ca un discipol al *Scholei Cantorum*, atît de conservatoare în principiile pe care le vehicula, să articuleze o tehnică atît de modernă? Explicația plauzibilă nu poate fi decît că *Didona* a fost concepută și realizată nu după principiile lui Vincent D'Indy ci după limbajul acumulat de clasa de compoziție a lui Alfonso Castaldi de la Conservatorul din București, ale cărui poeme, *Marsyas* și *Thalassa*, ascultate de către Alfred Alessandrescu în concerte, ofereau un arsenal impresionist, pe care discipolul și l-a adjudecat cu nesațul vîrstei. De altfel, profesorul îi sugerase și subiectul.

A doua întrebare se referă la virtuozitatea tehnică: de unde o atare desfășurare de procedee luxuriante? Răspunsul se află tot în zestrea de cunoștințe însușite, căpătate în anii de acasă, în cultura tînărului muzician, inițiat în tainele componisticii de ultimă oră. Astfel că, *Didona* "...pare să ignoreze obișnuita inexperiență de meșteșug a debutanților, fiind de o factură muzicală și orchestrală deosebit de bogată, de sigură și de clară", nota Romeo Alexandrescu.[8)]

Atît *Didona* cît și *Acteon* au fost distinse la *Concursul național de compoziție "George Enescu"*. Ultima, în 1916, cu *Premiul I*, ceea ce pledează elocvent pentru aprecierea de care s-a bucurat, aducîndu-i compozitorului, pe lîngă o necontestată autoritate și un loc permanent în juriul respectivului concurs, adică, o poziție de invidiat în cadrul muzicienilor români. Natural, recunoașterea valorică a partiturilor sale de către specialiști a însemnat și acreditarea în repertoriul orchestrelor, *Acteon*, mai ales, devenind un titlu adeseori înscris pe afișe, nu numai în țară dar și peste hotare, dirijori celebri precum George Enescu, Henri Scherchen, Gabriel Pierné, George Georgescu avîndu-l în palmaresul lor.

Dacă acest succes, căci, realmente, a fost un succes, se înscrie în categoria motivelor de satisfacție pentru autor, au existat și motive situate la polul opus, al amărăciunilor, generate de receptarea deformată, unilaterală. Anume, prin prisma stilului, cultivat atît în *Acteon* cît și în *Didona*, Alfred Alessandrescu s-a văzut încadrat în așa numita "direcție universalistă" detectată în componistica românească, echivalînd, după unii, cu lipsa patriotismului, deoarece se neglijau atributele melosului național și se vehicula tematica antichității. Paradoxal, licăririle teoriei despre configurarea în muzica autohtonă a două orientări, a două direcții, o emisese, *in nuce*, chiar Alfred

https://biblioteca-digitala.ro

Alessandrescu în serialul *La musique et les musiciens roumains* [9], preluată de către Romeo Alexandrescu și, apoi, de George Breazul, care i-a conferit o formă mai elaborată și mai concretizată. Alfred Alessandrescu apare în această optică, în compania lui Ion Nonna Otescu și Dimitrie Cuclin, deși nici unul nu se integrează perfect în creuzetele preconizate, mai ales că toți semnează și partituri cu explicite tangențe folclorice.

De fapt, "direcția universalistă" face parte integrantă din ființa muzicii românești, iar faptul că facilitează identificarea reperelor unei posibile conexări cu marile curente europene înseamnă enorm, adică, susținerea tendinței vădite a lui George Enescu și Alfonso Castaldi de a ridica profesionalismul creației noastre orchestrale și camerale, de a imprima fenomenului muzical indigen standardul tehnic al culturilor avansate. Mai mult, de la o artă a sunetelor de tradiție corală, vocală, apoi teatrală, sosise vremea antrenării formelor orchestrale, a proiectării gîndirii simfonice proprii în parametrii de circulație acceptați în acea vreme. Or, partiturile lui Alfred Alessandrescu tocmai aceasta făceau, se alăturau celor semnate de George Enescu, într-un efort de afirmare comun, întărind structura, configurația generală a frontului componistic, echilibrîndu-i compartimentele și propulsînd-o la altitudinile universalității. Atestarea aceasta putea fi dobîndită și impusă numai cu uneltele și în limbajul contemporanilor, cu limbajul modern. Odată ajunși la respectivul stadiu, chiar cu prețul unor concesii pe linia identității, al riscului de a fi etichetat drept eclectic, problema căpăta cu totul alte date. Apărea pozitiv ca un muzician român să demonstreze că este apt să scrie, spre exemplu, un poem simfonic în termenii profesioniști cei mai ridicați, să arate că se mișcă degajat, că nu înaintează stîngaci ci sigur, chiar oferă soluții surprinzătoare. Aceasta a făcut-o Alfred Alessandrescu și, să recunoaștem, nu era la îndemîna oricui să escaladeze un asemenea pisc temerar, pentru atingerea căruia se cereau întrunite o succesiune de conjuncturi favorabile, de natură subiectivă și obiectivă, artistice și tehnice, ceea ce în persoana lui au avut o ideală împlinire.

Născut la București, la 2 august 1893, într-o familie de intelectuali, Alfred Alessandrescu a găsit mediul prielnic formării în domeniul muzicii. Mama, care cînta bine la pian, l-a încurajat pe băiatul deosebit de sensibil și receptiv, să escaladeze această artă. Au urmat lecții de pian, inclusiv cu eminenta profesoară Emilia Saegiu. Progresele erau rapide și fără întoarcere, deși tatăl își dorea ca fiul să se îndrepte spre domenii mai lucrative. A continuat să studieze muzica și în anii cînd a frecventat cursurile Liceului "Gheorghe Lazăr", unde se plasa, după fiecare clasă pe poziția premiantului întîi, urcîndu-se, din cînd în cînd și pe podiumul de concert, ca pianist. A intrat la Conservator, la clasa lui Alfonso Castaldi, care a avut un rol determinant în instruirea și formarea orizontului muzical al tînărului avid de nou și de frumos. A intrat curînd în cercurile intelectualității capitalei, frecventa concertele, spectacolele lirice, urmărea virtuozii care întreprindeau turnee la noi, îl admira pe George Enescu. Curînd se va împrieteni cu el, stabilind relații de strînsă colaborare pe teren muzical.

Au urmat anii de studii la Paris, cu o bursă acordată de casa regală, la recomandarea lui George Enescu. A intrat în clasa lui Paul Vidal, progresele erau evidente. Din cauza izbucnirii primei conflagrații mondiale, a fost nevoit să se întoarcă în țară, îmbracă uniforma militară, îndeplinește diferite misiuni. Ajunge în cele din urmă la Iași, unde cu George Enescu întreține flacăra mișcării muzicale, simfonice, camerale și lirice. Cînd a devenit posibil, din nou s-a îndreptat spre Paris pentru a-și desăvîrși pregătirea muzicală, deși, la insistența tatălui său, a cochetat și cu facultatea de drept,

https://biblioteca-digitala.ro

cariera juridică apărînd mult mai tentantă și mai sigură. N-a fost însă să fie așa, armoniile muzicii fiindu-i mai apropiate, mai absorbante. În capitala Franței a putut înțelege și mai profund fenomenul modern, a frecventat cercurile artistice, a cunoscut numeroase personalități.

Revenit în țară, fiind deja bine cunoscut și apreciat, pe măsura talentului și pregătirii sale, atît în calitate de compozitor dar și de critic muzical, căci debutase în 1916, de asemenea, ca pianist și dirijor, i s-au oferit nelimitate posibilități de afirmare, implicîndu-se profund în mai mult direcții. În acest fel, Alfred Alessandrescu se alătură eforturilor lui G.Enescu, I.N.Otescu, G.Georgescu, D.G.Kiriac, M.Jora, C.Brăiloiu, încadrîndu-se în sferele cele mai înalte ale muzicienilor, decișii să imprime un curs ascendent, modern, activităților artistice.

Evident, în Bucureștiul muzical de atunci, din anii României Mari, se formaseră cercuri clar conturate, cu interese bine definite, cel în care ajunsese Alfred Alessandrescu, compozitorul, judecat prin intermediul celei mai populare partituri, *Acteon*, inclusă tocmai și în programele vestitei orchestre parisiene *Colonne*, unde înregistrase un răsunător succes, era al elitei, al aristocrației muzicale românești, dacă se poate spune așa ceva. De la Alfred Alessandrescu se așteptau partituri noi, mai ales că, în cadrul revistei "Muzica" se conturase o pledoarie în favoarea stilului românesc, și unul dintre susținătorii acestui postulat era chiar el. Așadar, se așteptau titluri de orientare răspicat națională, *Acteon* corespunzînd mai puțin criteriilor artei noastre reprezentative. Aceasta reiese dintr-o remarcă a lui Juarez Movilă, redactorul *Curierului Artelor*, care, într-o cronică pe marginea unui concert simfonic inițiat de către *Societatea Compozitorilor Români*, scria: "...Mai lipseau din program *Acteon* de Alfred Alessandrescu, *Enchantement d'Armide* de Nonna Otescu și *Karaguez* de Marcel Mihalovici, ca să ni se dea completă dovadă de cît sînt de *români* compozitorii noștri constituiți în Societate".[10)]

Asemenea maliționități puteau ofensa un compozitor sensibil cum era Alfred Alessandrescu, deoarece nu era ușor să treci indiferent peste o acuzație nedreaptă, știindu-se bine cîte servicii adusese și aducea *Acteon*. Săreau în ochi influențele pe care le trăda, precum și faptul că nu vehicula atributele melosului popular și nu se sesizau aspectele proprii, originale, de substanță și profunzime, rara măiestrie investită. Acestea însă nu scăpau cunoscătorilor, bunăoară, lui Roland Manuel. "...Nu poți decît să lauzi această muzică, poetică, plină de mișcare și de viață." Și cronicarul parisian P.de Lapommeraye sesizează valențele partiturii: "...D.Alessandrescu cunoaște toate resursele orchestrei, de care se servește cu un belșug fără rezervă, neîmpiedecîndu-l să-i dea culoare și viață. Ceea ce trebuește mai ales lăudat la D.Alessandrescu este de a fi părăsit acel impresionism de scurtă durată, în care se complac prea mulți compozitori fără imaginație și de a fi încercat să creeze o operă de expresie și imaginație".[11)]

Persistă asupra stilului acestui compozitor, inclusiv a liedurilor de nuanță simbolistă din rîndurile cărora se detașează *Cînd perdeaua dragii mele*, o bijuterie a genului, părerea prea puțin fondată, că paleta sa nu etalează bogăție, evidențiind un spectru monocrom, desprins din panopticul impresionist.

O privire mai insistentă asupra moștenirii sale însă nu legitimează o asemenea optică, creația sa orchestrală nu se lasă surprinsă într-un atare pat al lui Procust, dimpotrivă, deși restrînsă sub aspect cantitativ, susține o diversificare și chiar o evoluție în spirală, trădînd căutarea soluțiilor alternative. Astfel, debutul cu *Amurg de toamnă*

https://biblioteca-digitala.ro

vestea un tînăr admirator al lui George Enescu, preconizînd stilizarea folclorului și înscrierea pe traseul modelat în *Preludiul la unison*. În *Didona* s-a produs o turnură spre reperele oferite de către Alfonso Castaldi, un simfonism neoromantic, cu irizări armonice intens cromatizate, avînd străfulgerări de alură impresionistă. Următoarea escală neagă experiența anterioară, ancorîndu-se în matca folclorului prelucrat, cu citate de largă audiență, racordate însă tot la paleta impresionistă, înscriindu-se ca un demers oarecum singular în contextul anului 1913, al respectivei etape, din păcate fără ecou, deoarece *Fantezia română*, căci despre ea este vorba, nu a răsunat în sala de concert la timpul ei, ca de altfel, niciodată în anii vieții autorului. Dacă această partitură ar fi fost ascultată, dacă ar fi fost cunoscută, poziția lui Alfred Alessandrescu ar fi fost alta, în nici un caz nu ar mai fi integrat în "direcția universalistă". O buclă nouă, de o cu totul altă factură, înscrie *Acteon*, partitură ferm ancorată în semantica impresionistă, deși fabula literar-dramatică, eminamente programatică, precum și monumentalitatea dramei îi conferă ceva în plus, o inefabilă plasticitate, învăluită în culorile curcubeului.

Atitudinea compozitorului față de *Fantezia română* va rămîne pentru totdeauna o enigmă, deoarece nu se poate explica, cum de nu a fost inclusă în simfonicele dirijorului Alfred Alessandrescu sau de ce nu a încredințat-o pentru a-i da botezul public, unui coleg. De altfel, tot fără răspuns lămuritor rămîne atitudinea sa față de compoziție, domeniu pe care, după o spectaculoasă intrare, îl abandonează către 1923, cînd se părea că mai are multe de spus, atît îndemnurile cît și reproșurile pe această temă dovedindu-se infructuoase. Faptul că, în calitate de consilier sau redactor de creație la Radiodifuziune, către ultimii ani ai vieții, va orchestra și reorchestra, întocmai ca și Theodor Rogalski, o sumedenie de partituri vocal-orchestrale spre a fi incluse în concertele formațiilor instituției, nu schimbă datele problemei.

Cel mai simplu răspuns care se poate da la întrebarea de ce nu a încredințat *Fantezia română* spre programare este că n-ar fi considerat-o realizată conform aspirațiilor și exigențelor sale creatoare, că n-o mai socotea reprezentativă. În replică, s-ar putea spune că, totuși, a finalizat-o. Să fi avut în toată această situație vreun rol firea sa timidă, oscilantă, cînd era vorba de propria-i creație? Mai ales că, nici *Amurg de toamnă* nu s-a cîntat decît relativ tîrziu, în 1918, la opt ani de la compunere și nicidecum într-un simfonic propriu sau al Filarmonicii, fiind prezentat, în primă audiție, de către Celestine Paggio, cu Orchestra Societății Orbilor. Să fi avut o influență asupra neprogramării imediate declanșarea primului război mondial, cu bulversarea vieții muzicale pe care a produs-o? Iar apoi, după cîțiva ani, să fi considerat că *Fantezia română* nu mai prezintă interes, fiind fruct al tinereții? Apare greu de înțeles cum un muzician ca Alfred Alessandrescu, care a pledat mereu pentru o creație românească, să nu fi nutrit ambiția de a se recomanda drept unul dintre arhitecții ei și în activitatea practică. Se știe, s-a aflat printre inițiatorii și realizatorii vestitei *Anchete* a revistei "Muzica" din 1920 și 1921, privitoare la *Muzica românească*, care a servit drept placă turnantă în desfășurarea creației autohtone.

Ca participant nemijlocit la *Anchetă*, în articolul său, Alfred Alessandrescu, în ciuda unor șovăieli, afirmații neconcludente, inevitabile vîrstei, mediului din care provine și stadiului creației noastre, pledează pentru principii tipice idealurilor de școală națională, bunăoară, tratarea rapsodică, aplicată peremptoriu în *Fantezia română*, afirmîndu-și încrederea că afirmarea muzicii românești ca entitate distinctă va deveni o

https://biblioteca-digitala.ro

realitate marcantă, iar "...geniul care va realiza această năzuință, va trebui salutat cu recunoștință de întreaga suflare românească".[12)]

De fapt, fondul chestiunii referitoare la *Fantezia română* este dacă aceasta deține atribute perene, dacă interesul ei artistic e relevant. Răspunsul nu poate fi decît afirmativ căci, ascultată și analizată, ea demonstrează că oferă suficiente certitudini de esență muzicală, prezentîndu-se, neîndoios, ca o partitură însemnată, grefată pe inflexiunile muzicii populare, într-o abordare ce denotă clasa măiestriei compozitorului, pe atunci de numai douăzeci de ani.

Pusă în ecuația contextului istoric, *Fantezia română* deține un loc demn de rîvnit, dacă se are în vedere că, după creațiile orchestrale ale precursorilor, la începutul secolului nostru, după *Rapsodiile Române* ale lui George Enescu, apare alături de suita *Impresii românești* de Alfonso Castaldi, din păcate, pierdută, *Simfonia în sol minor* "în stil românesc" de Stan Golestan și schițele simfonice *Din bătrîni* și *Impresiuni de iarnă* de I.N.Otescu, deci între primele creații cu declarată apartenență. Partiturile simfonice și mai răspicat înscrise pe solul folclorului sînt caracteristice deceniilor următoare și aparțin lui S.Drăgoi, M.Negrea, M.Jora, Al.Zirra, P.Constantinescu, F.Lazăr... Astfel că, A.Alessandrescu poate fi inclus în categoria compozitorilor promotori ai drumului propriu muzicii românești, preocupați de metoda simbiozei cu cîntecul popular, căci în *Fantezia română* se valorifică o serie de incipituri, de motive cu apartenență determinată, poate nu de cea mai aleasă puritate, dar, oricum, folclorică, din mai multe regiuni, mărturie fiind formulele de haițegană, și mai deslușite, crîmpeie extinse din *Ana Lugojana*, cunoscută din prelucrarea lui Ion Vidu. În rest, rapeluri din *Perinița*, *Ciocîrlia*, ca la G.Enescu din prima *Rapsodie Română*.

Meritul acestei partituri constă în tehnica folosită, compozitorul fiind partizanul opțiunilor impresioniste, moderne. Ca atare, motivele ori temele cu iz folcloric sînt învesmîntate în straie moderne, cu armonizări subtile, complexe, în timp ce factura orchestrală excelează în supraetajări, iar culoarea timbrală comportă rezolvări ce avantajează combinațiile ingenioase. E o muzică ce abundă în picanterii și amalgamări rafinate. Se pot formula și rezerve față de sursele materialului muzical, față de structurarea rapsodică, prea mozaicată. Cu toate acestea, profesionalismul apare atît de bine stăpînit încît audiția recomandă un autor de aleasă clasă. Cînd această compoziție se va cînta de către o orchestră perfect acordată, sub bagheta unui exigent colorist, nu ne îndoim nici o clipă că *Fantezia română* își va revendica un loc în salba contribuțiilor la afirmarea școlii noastre muzicale.

Din nefericire, sintagma lui Nicolae Brânzeu referitoare la moștenirea lui Alfred Alessandrescu nu are cum să fie contrazisă: "...lucrări de primă tinerețe dar și de ultimă inspirație".[13)] De bună seamă, continuă să intrige faptul că, după un succes ca acela repurtat cu *Acteon*, dar și cu *Didona* și *Amurg de toamnă*, la care se adaugă liedurile, compozitorul a intrat într-un tunel fără ieșire. Într-o existență de 66 de ani au fost alocate creației numai 11 ani, mai exact, 7, căci cu adevărat activ pe acest tărîm a fost numai între 1910-1917; după patru ani revine, dînd speranțe, pentru a scrie un *Allegro* destinat cvartetului de coarde. Care să fie cauza acestei curioase strategii, a acestei dezertări timpurii? Să-și fi pierdut încrederea în sine? Să-i fi pierit apetitul și interesul pentru compoziție? Să se fi complexat în fața debordantei mișcări de avangardă? Să se fi simțit depășit stilistic și fiind exigent să nu-și mai fi permis luxul de a continua să scrie căci nu mai avea nimic de spus? Dovedise doar că stăpînește o tehnică de necontestat, deci nu

https://biblioteca-digitala.ro

avea temeiuri să se inhibe. Să fi înțeles că arsenalul impresionist pe care-l deține nu mai prezintă garanții? Dar mulți alții au vehiculat cam același limbaj mai tîrziu și cu succes. Atunci? Să fi traversat o perioadă critică în plan sufletesc? Să se fi blazat? Să fi fost tentat să prefere cariera mai lesnicioasă de dirijor și, desigur, mai rentabilă? Iată o serie de întrebări posibile pentru care nu avem răspunsul final. Adevărat, se păstrează unele afirmații sau scrieri ale compozitorului asupra acestei chestiuni, dar care nu fac suficientă lumină.

Nu este mai puțin adevărat că, după război, talentul lui Alfred Alessandrescu și deschiderea pentru arta pianistică, activitatea concertistică, dirijatul și critica l-au absorbit în așa măsură încît nu a mai avut resurse pentru a se dedica și mistuitoarei arte componistice. Apoi, s-ar putea să fie considerat că deținea destule partituri și nu mai este nevoie de altele, într-o literatură românească, dar mai ales, universală, ultrasaturată. Oricum, drama existenței sale aici trebuie identificată, în scurt circuitul activității de compozitor. Dar Alfred Alessandrescu n-a renunțat la ideea de a mai scrie, de vreme ce promite... "de a reveni la masa de lucru, avînd intenția de a compune un cvartet și o piesă simfonică".[14)]

Într-un interviu pare să strecoare posibilele cauze care l-au determinat să înceteze prea devreme activitatea de compozitor: "În vîrtejul marilor orașe, în vîrtejul înfrigurării vieții de astăzi, creatorul modern cu greu poate găsi liniștea la adăpostul zilei de mîine, precum și reculegerea atît de necesară creației".[15)]

Deci, inițial n-a fost vorba de o abandonare, ci de o întrerupere, care s-a prelungit *sine die*. În nenumărate cronici s-au exprimat regrete pentru tăcerea sa ca și compozitor, invocîndu-se și cauze care l-ar fi influențat să nu mai acorde atenție domeniului celui mai important. "Regretăm că activitatea intensă și rodnică a dirijorului Alfred Alessandrescu la Opera Română, se citea în *Rampa* din 25 mai 1928, răpește prea multă vreme distinsului compozitor". În *Libertatea* din 20 noiembrie 1927 se scria: "...E o mare pierdere pentru muzica românească faptul că D.Alessandrescu a renunțat, cel puțin pînă acum, la compoziție". În *Cuvântul* din 3 noiembrie 1940, cronicarul crede de cuviință să arate că dirijorul Alfred Alessandrescu era și un mare compozitor, epoca în care a trăit "... a distrus în față un mare talent".

O ultimă observație se mai impune, cea care vizează traiectoria compozitorului. Cu excepția lui *Acteon* și a cîtorva lieduri sau piese instrumentale, partiturile lui Alfred Alessandrescu au fost realizate în timpul cînd frecventa clasele lui Alfonso Castaldi, Vincent D'Indy și Paul Vidal. Ar putea însemna că avea mai mult curaj să scrie atunci cînd o autoritate îi confirma cele așternute pe portativ. Să fie oare așa?

Din 1912 începe să colaboreze la periodice muzicale din străinătate, torineze, new-yorkeze, parisiene, londoneze, deschizîndu-i-se gustul pentru critica muzicală, căreia îi va acorda atenție constantă după 1919, cînd publică, mai ales, la reviste și cotidiene bucureștene, începînd cu *Muzica* și continuînd cu intensitate la ziarele de limbă franceză, *L'Orient* și *L'Indépendance Roumaine*, devenind unul dintre condeiele cele mai avizate în foarte diversificata arenă a cronicii de specialitate din anii interbelici.

Cu toate că se lasă furat și de preocupări critice, pînă în 1917 preponderentă era activitatea componistică. Mai tîrziu, cînd aceasta se diminuează sau încetează, sfera îndeletnicirilor sale se lărgește considerabil, în prim plan trec valențele interpretului, căruia i se vor alătura și altele, didactice și, într-un fel, administrative, funcționărești și onorifice, profesionale. Acestea, în cadrul forumului de conducere al Societății

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorilor Români, al cărui fondator a fost, ajungînd să fie unul dintre cei mai influenți și mai marcanți membri. De asemenea, s-a ambalat cu tot elanul în acțiunea de cristalizare a compartimentelor muzicale ale nou înființatei Societăți de Radiodifuziune, de care s-a atașat din momentul cînd Mihail Jora, în urma unui conflict, a părăsit-o, deci din 1933, pînă la încetarea sa din viață.

I s-au încredințat funcții de conducere la Opera Română, Filarmonică, Radiodifuziune, nu dintre cele mai înalte, ci din eșalonul doi, nu pentru că nu i s-ar fi cuvenit sau acordat, ci deoarece nu-și dorea asemenea responsabilități. Firea sa rezervată, modestă, chiar timidă, neveleitară i-a impus o conduită exemplară, ținîndu-l departe, ori, cît se poate de departe, de pozițiile rîvnite de unii mai puțin dotați, preferînd liniștea și munca onestă, discretă, făcută cu maximum de conștiinciozitate, dăruire și pricepere. Nu suporta să aibă dușmani, nu-i plăceau certurile, nu înțelegea intrigile și calomniile. În tot cazul, el nu intra în relație cu acestea.

"Muzician cu carte și dirijor de talent", cum este caracterizat într-o cronică din "Adevărul", la 10 ianuarie 1933, Alfred Alessandrescu a investit pasiune și meșteșug în activitatea dirijorală, desfășurată în cea mai mare parte concomitent, la Filarmonică, Opera Română și Radio, la ultimele două instituții figurînd pe statele de plată ca angajat și nu numai colaborator. În perioada cînd George Georgescu s-a aflat în conflict cu Filarmonica, cînd a fost director peregrin, anii 1927-1928, Alfred Alessandrescu a făcut parte din Comitetul care a guvernat destinele artistice ale acestei instituții, împreună cu I.N.Otescu și M.Jora. Prin prestațiile la pupitrul dirijoral a devenit unul dintre muzicienii cei mai solicitați, aflați mereu în dispozitivele vieții concertante și de operă. Aportul său la ridicarea nivelului manifestărilor muzicale profesioniste fiind remarcabil, ceea ce s-a pierdut într-un plan, înseamnă că s-a compensat într-altele.

A debutat ca dirijor la Filarmonică, la 20 decembrie 1915, cu un semnificativ program: R.Wagner - *Preludiu la Lohengrin*, A.Bruckner - *Simfonia nr.4*, A.Alessandrescu - *Acteon*, J.Massenet - *Scene alsaciene* [16]. Ultimul simfonic la aceeași instituție a fost la 23 martie 1958, avîndu-l solist pe Sviatoslav Richter, iar în program, printre altele, *Două fragmente* din opera *De la Matei cetire* de I.N. Otescu. Paleta sa repertorială etala frecvente rapeluri la muzica franceză, inclusiv cea modernă, dar și la creațiile epocilor clasică și romantică. Mai mult decît alții a înțeles să înscrie în concertele sale creația românească, propagînd-o cu entuziasm. A investit încredere în partituri de G.Stephănescu, Ed.Caudella, C.Porumbescu, I.Mureșianu. I s-au datorat prime audiții de S.Drăgoi, S.Golestan, M.Negrea, P.Constantinescu, M.Chiriac. A reluat, după decenii, pagini datorate lui Al.Castaldi și I.N. Otescu, demonstrîndu-le calitățile. L-a prețuit în mod deosebit pe compozitorul George Enescu. Nu-l preocupa succesul, nu concepea programe numai după criteriul atractivității, știind cît de însemnată era deschiderea evantaiului stilistic, pentru a cuprinde suprafețe ale perioadelor istoriei muzicii. Decurge de aici spectrul foarte generos al compozițiilor cîntate. Au rămas întipărite adînc în memorie unele din interpretările sale, bunăoară, *Simfonia în mi bemol* de E.Chausson. Ceea ce definea arta dirijorală a lui Alfred Alessandrescu era muzicalitatea, perfecta stăpînire și înțelegere a textului, siguranța stilistică, orizontul intelectual. I s-a reproșat însă absența temperamentului vulcanic, ceea ce înseamnă că nu excela în paginile care reclamau verva, elanul, prin firea sa fiind blajin, neavîntat, lipsit de spectaculozitate în gestică.

https://biblioteca-digitala.ro

Evident, cele mai numeroase concerte le-a avut cu Orchestra Radio, interpretările sale rămînînd referențiale. A colaborat cu nume prestigioase de soliști, de la Artur Rubinstein și Fritz Kreisler la Arta Florescu și Ștefan Gheorghiu. Nu apare deloc întîmplătoare considerația de care se bucura, așa cum rezultă din următoarele rînduri ale lui Virgil Gheorghiu: "...George Enescu nu e cu nimic mai prejos decît un Brătianu, după cum un Alfred Alessandrescu, care ține destinul muzicii radiofonice românești în mînă, nu e mai puțin important decît un ministru capabil".[17)]

Bineînțeles, la Radio, în ultima perioadă în special, munca sa nu s-a limitat numai la dirijarea unor concerte, fiind considerabil extinsă, antrenînd tot ceea ce se difuza ca muzică simfonică, de operă, corală și camerală, precum și realizarea unor emisiuni educative, inclusiv cicluri ample, ca de exemplu, formele și genurile artei sunetelor.

Arta sa dirijorală a fost prețuită și în străinătate, unde s-a aflat în fruntea unor reputate orchestre. Dacă se ține cont de aparițiile sale la pupitru, neîndoios se poate susține că Alfred Alessandrescu a fost mai presus de toate, dirijor de operă, căci neîntrerupt a apărut în fosa orchestrei din 1921 și pînă în 1958, ceea ce probează faptul că a colaborat cu cei mai de seamă cîntăreți români, dar și de peste hotare, care și-au dat concursul pentru reușita unor spectacole ale Operei bucureștene. A avut un repertoriu alcătuit din 51 de titluri, abordate în peste 1600 de reprezentații, după cum arată Vasile Tomescu în monografia muzicianului. Între acestea, *Năpasta, Falstaff, Nunta lui Figaro, Cavalerul rozelor, Boris Godunov, Fidelio, Parsifal, Luiza, Manon, Liliacul, Madam Butterfly, Don Juan, Don Pasquale, Tiefland, Lohengrin, Seara Mare...*

Universul acestor opere, atît de bogat, pledează de la sine pentru cultura, gustul și muzicalitatea de care a dat dovadă în decursul stagiunilor. La Opera Română a făcut parte din comisia de repertoriu, care se pronunța asupra oportunității înscrierii pe afișe a noilor creații românești, de cele mai multe ori, el le citea la pian. Totodată, era nelipsit din comisiile de concurs pentru angajarea soliștilor și instrumeniștilor, fără competența sa nefiind de conceput o asemenea acțiune. În plus, a tradus o serie de librete în vederea abordării, a montării, ceea ce probează multidimensionata lui personalitate. Un motiv care l-a apropiat și mai mult de lumea operei a fost căsătoria cu celebra soprană Emilia Guțianu.

Din 1919 și pînă în 1945, după cum arată Viorel Cosma în Lexiconul muzicienilor, Alfred Alessandrescu a desfășurat o susținută activitate de pianist acompaniator, mai intensă în tinerețe, concertînd, mai întîi, cu George Enescu, cu care a apărut în celebre cicluri consacrate literaturii viorii. A dat recitaluri cu soliști instrumentiști dar și vocali, precum Nectara Flondor, Adele Kern, Viorica Ursuleac. A cîntat și cu celebrul, pentru acele vremuri, Cvartet Rosé. Era un pianist complet, cu o desăvîrșită tehnică, un cititor la prima vedere care reușea cu ușurință să parcurgă cele mai dificile partituri, inclusiv orchestrale. În această ipostază se bucura de admirația prietenilor, a muzicienilor.

Ca membru fondator al *Societății Compozitorilor Români*, a înțeles să se implice profund în stabilirea obiectivelor și finalizarea lor. Deși nu mai compune, mereu este ales în organismele breslei, avînd un cuvînt greu de spus în cele mai complexe situații, pe parcursul celor 39 de ani cît a slujit-o. A fost alături de G.Enescu, C.Brăiloiu, M.Jora, imprimînd activităților *Societății* un curs pozitiv, favorabil creației, difuzării și tipăririi, respectării dreptului de autor. Nu i-a fost deloc ușor nici ca vicepreședinte, în perioada postbelică, străduindu- se să facă față, să țină piept unor forțe proletcultiste care urmăreau modificarea principiilor de conduită, țelurile și metodele de lucru ale

https://biblioteca-digitala.ro

Societății. În comisia de epurare a contribuit din plin pentru ca nici un compozitor să nu fie stigmatizat, opunînd rezistență mediocrității care căuta să acapareze puterea vehiculînd jargonul lozincard.

Cea mai scurtă carieră a avut-o ca profesor la Conservatorul din București, devenit *Academia Regală de Muzică și Artă*, unde a predat teoria și solfegiul, între 1933 și 1939, disciplină care nu l-a captat prea mult, ceea ce nu înseamnă că nu a transmis-o cu dăruire.

Mărturisim că nu ne este prea cunoscută activitatea de critic muzical la revistele parisiene *Le Ménestrel, Musica* și *Comoedia*, la torineza *Il Pianoforte*, la new- yorkezul *Musical Courier* și londonezul *The Chesterian*, pentru a decela fondul ideilor vehiculate în corespondențele trimise. În schimb, cunoaștem publicistica din țară, ceea ce ne permite să afirmăm că aportul său apare extrem de prețios la clarificarea gîndirii muzicale a epocii, la evidențierea mișcării concertistice, la stabilirea ierarhiei valorilor în plan interpretativ și componistic, la determinarea poziției muzicienilor noștri față de personalitățile universale și curentele moderne. Cea mai substanțială contribuție se găsește în cronicile săptămînale din *L'Orient* și *L'Indépendance Roumaine*, acoperind anii 1918-1920 și, respectiv, 1921- 1931, o etapă foarte însemnată pentru evoluția artei sonore de la noi. Pana sa critică se dovedește una dintre cele mai percutante, mai avizate și mai informate, punînd la dispoziția cititorului judecăți pertinente, nepărtinitoare, temeinice reflecții cu implicații artistice.

Nu trebuie să se creadă că Alfred Alessandrescu a colaborat numai la periodice de limbă franceză. Numele său apare în diverse publicații, inclusiv din alte orașe, scriind mai rar în ultimele decenii ale vieții. Astfel că, la cotidienele românești de limbă franceză a colaborat permanent, în timp ce, la celelalte, incidental.

Axa scrierilor sale se regăsește în paginile consacrate lui George Enescu, creației sale, căreia i-a conferit analize de fond, în principal, *Suitei pentru orchestră nr.1* și *Simfoniei nr.1*. În persoana lui George Enescu, de la bun început a sesizat primordialitatea compozitorului, "...exemplul celei mai extraordinare și mai complexe organizații muzicale a timpului de față. Dintre toate darurile sale minunate, ...noi nu vom sta la îndoială să punem mai presus de orice pe acelea de creator, singurele în adevăr care ne dau măsura adevăratului talent al unui muzician, singurele care ne dau o părticică din gîndirea și sufletul său".[18)]

Paleta scrierilor muzicale, vitalitatea concepțiilor și opulența ideilor transcend caracterul hebdomadar al ritualului critic, abordîndu-se cele mai variate aspecte ale fenomenului muzical. Dacă ar fi să indicăm sferele tezelor vehiculate cu lejeritatea profesionistului care nu are complexe, am risca să nu surprindem decît o infimă parte, într-atît de vastă apare tematica survolată. Totuși, creația românească a fost surprinsă dinăuntru, cu pilduitoare osîrdie, încredințat că școala românească a ieșit din faza dibuielilor și acumulărilor, prezentîndu-se puternică, prin individualități, capacitatea de fuziune cu ethosul folcloric dar și cu puterea acestora de sintetizare a imboldurilor receptate din experiența universală. A prețuit și muzica franceză de la cumpăna veacurilor, n-a subestimat resorturile artei clasice și romantice, putea să aprecieze contribuțiile culturilor tinere, ca și sugestiile unui Arnold Schönberg, cu luciditate și discernămînt.

Sînt instructive reflecțiile asupra compozitorilor contemporani așa cum rezultă nu numai din articole, dar și din interviuri. Fără nici o îndoială, Alfred Alessandrescu a urmărit cu atenție avangarda, i-a prețuit inovațiile dar nu s-a entuziasmat prea mult.

https://biblioteca-digitala.ro

Reacțiile la partiturile lui Igor Stravinski sînt edificatoare pentru spiritul său de receptivitate și, totodată, critic... "Prin sistemul său barbar și straniu, prin extraordinara sa forță de varietate ritmică (ritmuri sacadate sau automatice repetate pînă la obsesiune), prin orchestrația sa de un colorit violent ce acționează direct asupra nervilor auditoriului, a ruinat limbajul muzical modern".[19] Cu toate acestea, nu ezită să admire partiturile din perioada tinereții. Odată cu trecerea anilor, opiniile se nuanțează, noua creație a lui I.Stravinski nu îi mai pare atît de interesantă, preferințele sale se canalizează asupra baletului *Petruşka* și *Sacre du Printemps*.

După ce semnalează că "...toți marii maeștri la vremea lor au fost ultramoderni" și că, peste decenii vor fi cotați accesibili și la locul lor, Alfred Alessandrescu nu pregetă să laude partituri de G.Mahler, R.Strauss, C.Debussy. Pentru urmașii acestora însă are o părere mai aspră. "...În epoca mașinismului, ...adevărații creatori de frunte sînt păsări rare. Tot ce se poate spune despre o lucrare așa-zisă ultramodernă este că e "bizară", "amuzantă", "spirituală", chiar "interesantă", dar nicidecum "frumoasă" sau "emoționantă".

Revine adeseori la subiectul care-l frămîntă, muzica românească, constatînd cu durere că, ..."ce e cert, e că un compozitor nu poate trăi la noi în țară de pe urma lucrărilor sale.

A stimula pe compozitor? Asigurați-le existența, fără grija zilei de mîine. Cînd nu vor fi hărțuiți de nevoile zilnice, vor crea".[20] Să răbufnească în aceste rînduri revolta mocnită față de situația în care s-a aflat el însuși, după primul război mondial, cînd a fost nevoit, sau nu, să renunțe la compoziție în favoarea dirijatului, pianului, criticii care-i asigurau un trai decent? De altfel, nu-și putea îngădui un stil de viață aleatoric, o viață neprosperă, nesigură. Poziția cucerită exclusiv prin meritele sale de muzician excepțional îi crea și obligații, atunci cînd se afla în compania lui George Enescu, în cercurile intelectuale cele mai înalte, ca și în mediile aristocrației românești, fiind invitat, bunăoară, în repetate rînduri, la curtea regală. De altfel, pentru aceasta în ultima parte a vieții a fost ușor marginalizat, privit ca reprezentant al fostei societăți, slujba încredințată la Radio fiind prea puțin semnificativă, punîndu-l, nu rareori, în situații jenante, inclusiv să orchestreze ca un simplu meșteșugar, cele mai banale și conformiste partituri ale unor veleitari. Or, prin natura sa, Alfred Alessandrescu era un ilustru artist, un remarcabil maestru!

Revenind însă la scrierile sale, ele se parcurg cu nesaț, fiind încărcate de miez și farmec, dezvăluind un autor captivant, dar așezat, stăpîn pe domeniul său, căruia nu-i sînt proprii oscilațiile, totul fiind bine cîntărit și limpede expus. Verva polemică arareori se interpune, ca de altfel, și tonul prea critic. Cunoștea prea multe fațete ale fenomenelor asupra cărora se oprea pentru ca să-și îngăduie o categorică opțiune. Oricum, zestrea scrierilor critice moștenite de la el este de o valoare fără preț.

Artist complet și distins intelectual, Alfred Alessandrescu a avut o conduită impecabilă. Deși ceea ce realiza comporta numai superlative, n-a fost scutit de momente dificile, de acuzații nedrepte, de invidii și răutăți. Între acestea, una întrece orice măsură. În vara anului 1940 a fost acuzat în *Porunca Vremii* că sîngele său este amestecat. Prompt, tacticos, cu documente, și-a dovedit originea curat românească, arătînd că între strămoșii săi se găsesc "pitari" și "logofeți".

Apoi, dacă în prima parte a vieții, afirmarea componistică a venit generoasă și strălucitoare, probabil, și cariera de pianist a înregistrat o asemănătoare lansare, celelalte

https://biblioteca-digitala.ro

i-au prilejuit și clipe de amărăciune, cu toate că, în ansamblu a fost un muzician norocos, pe măsura harurilor sale. Totuși, cariera dirijorală, desfășurată în vecinătatea unor titani, ca George Georgescu, favoriza comparații, nu întotdeauna avantajoase, ceea ce înseamnă că altitudinea carierei de compozitor nu mai era atinsă. Tocmai aici survine factorul paradoxal, orbita de mare altitudine unde se plasase din start, recunoscută și în străinătate, a fost abandonată în favoarea unei cariere de onorabil profesionalism, păstrată mai bine de 40 de ani. Evident, au fost concerte și spectacole lirice excepționale dar și unele în care firea sa rezervată, poate timidă, calmul său, prea mult calm, temperamentul domol, lipsit de exteriorizare, de nerv și spectaculozitate, i-au adus și succese parțiale, reținute, critici. Chiar dacă erau în surdină, au avut un oarecare efect diminutiv, afectîndu-i reputația de mare maestru.

Alfred Alessandrescu nu era tipul interpretului de maxim relief și nici al cronicarului polemist, pentru el fiind mai importantă atmosfera limpede, liniștită, propice interiorizării și meditației, ceea ce explică tonul așezat, aprecierile nepărtinitoare, conforme adevărului. Corectitudinea și onestitatea profesională erau deasupra succesului, care era pentru el în plan secund. Aceasta nu echivalează cu comoditatea. Demn și energic dacă situația o reclama. Aflîndu-se în prima linie a vieții muzicale, Alfred Alessandrescu a jucat un rol esențial în determinarea climatului artistic bucureștean. Nu a rămas niciodată pasiv, a vibrat, cu intensitatea care-i era caracteristică, fără să se laude, fără să-și facă reclamă. Veleitarismul îi era totalmente străin. Modestia bine înțeleasă, munca depusă cu dăruire, maxima conștiinciozitate și, pe deasupra, profesionalismul i-au fost armele curente.

Într-un sens, abandonarea preocupărilor componistice a însemnat o grea pierdere pentru muzica românească, după cum consacrarea carierei de dirijor, de pianist și de critic echivalează cu un mare cîștig pentru melomanul împătimit, pentru educarea artistică a publicului.

Moartea survenită la 18 februarie 1959 la București, în urma unei complicații pulmonare, l-a găsit împăcat cu sufletul, căci împlinirile sale sînt remarcabile, lăsînd în urmă o prețioasă moștenire. Adevărul este că încă nu ne aflăm în situația de a evalua în mod obiectiv și, mai ales, în deplină cunoștință de cauză, totalitatea planurilor activității sale. Avem în vedere faptul de a nu avea publicate în totalitate cronicile muzicale, nici corespondența sa, care conține nenumărate secrete privitoare la arta și viața sa. În mod cert, a scris mult prietenilor, bunăoară, lui Marcel Mihalovici.

Mai există un fond extrem de valoros, de asemenea, nevalorificat. Ne referim la agendele anuale și, deci, zilnice în care și-a notat tot ceea ce făcea, evenimentele la care asista, manifestările muzicale proprii ca și ale altora. Disciplinat, ordonat din cale afară cum era, obișnuia să poarte în buzunar agenda anuală pe care își însemna mereu programul parcurs. Astfel că, din 1912 și pînă în 1958, cu excepția lui 1913, vrînd, nevrînd, a întocmit calendarul muzicii românești, și nu numai, al altor centre muzicale, atunci cînd se afla în călătorii de studiu, în vizite la mari festivaluri europene. Consemnările, chiar sumare, reprezintă o unică sursă de referință, oferind datele unor prime audiții, premiere și altele. Monica Alexandrescu, cercetătoarea care transcrie aceste agende a încredințat tiparului o fărîmă din acel tezaur, date privitoare la George Enescu, lăsîndu-ne să realizăm valoarea și importanța acestei unice mărturii în timp, care va deveni izvorul cel mai demn de crezămînt ale istoriografiei noastre. În acest fel, s-ar putea

https://biblioteca-digitala.ro

ca aportul lui Alfred Alessandrescu să capete o dimensiune nescontată, aptă să devină fundamentală.

De bună seamă, în Pantheonul muzicii, numele lui Alfred Alessandrescu ocupă și va ocupa un loc de prim plan, căci a fost un artist de marcă, un muzician total, un luminat intelectual. Centenarul nașterii sale constituie pretextul admirabil pentru a-l evoca, pentru a-i evalua meritele, pentru a ne exprima admirația și recunoștința, aducîndu-i prinosul ce i se cuvine. Dacă ar fi compus numai poemul simfonic *Acteon* și tot și-ar fi înscris numele cu majuscule în galeria autorilor români înzestrați cu har și forță perenă. A realizat însă considerabil mai mult, ceea ce sporește însemnătatea ofrandei sale, emblemă a muzicianului total.

NOTE

1. Pryam. *Cronica muzicală*. În: *Aurora*, II, 19-20, 15 decembrie 1927

2. Alessandresco, Alfred. *Analyse thématique du poème symphonique "Acteon"*. În: *L'Indépendance Roumaine*, 39, 12352, 7 martie 1919.

3. Cocorăscu, Scarlat. *Săptămîna muzicală*. În: *Adevărul*, XXVII, 12245, 27 decembrie 1923, p.1-2.

4. Gheorghiu, Virgil. *Cronica muzicală*. În: *Revista Fundațiilor Regale*, V, 1 ianuarie 1938, p.189-190.

5. Ionescu, Sergiu. *Cronica muzicală*. În: *Adevărul literar și artistic*, VII, 366, 11 decembrie 1927, p.6.

6. *Muzica românească în străinătate*. În: *Universul*, 55, 35, 5 februarie 1938, p.8.

7. Ciomac, Em. *Cronica muzicală*. În: *Timpul*, VII, 2285, 20 septembrie 1943, p.2.

8. Alexandrescu, R. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, 57, 15, 17 ianuarie 1940, p.10.

9. Alessandrescu, A. *La musique et les musiciens roumains*. În: *L'Indépendance Roumaine*, 51, 15694, 30 iulie 1927, p.2.

10. Movilă, Juarez. *Muzica românească*. În: *Neamul Românesc*, XIX, 283, 1 decembrie 1924, p.2.

11. *"Acteon" la Paris*. În: *Muzica*, II, 3 ianuarie 1920, p.2o1-2o3.

12. Alessandrescu, A. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3 ianuarie 1920, p.116.

13. Brânzeu, Nicolae. *Muzica românească*. În: *Buna Vestire*, I, 6, 27 februarie 1937, p.2.

14. I.M. *Compozitorii noștri. De vorbă cu Alfred Alessandrescu*. În: *Rampa*, VIII, 2257, 8 mai 1925, p.1.

15. A.A. *Cum au fost scrise cele mai de seamă compoziții românești. D. Alfred Alessandrescu despre poemul său "Acteon"*. În: *Rampa*, XIII, 3099, 25 mai 1928, p.1.

16. Cosma, Viorel. *Filarmonica "George Enescu". 1868-1968*. București, Ed.Muzicală, 1968.

17. Gheorghiu, Virgil. *Cronica muzicală*. În: *Lumea românească*, 109, 18 septembrie 1937, p.4.

18. Alessandrescu, A. *George Enescu compozitor*. În: *Muzica*, III, 5-6, mai-iunie 1921, p.101-111.

19. A.P. *Propaganda noastră în Franța. Viața muzicală la Paris. De vorbă cu d.Alfred Alessandrescu, întors de la Paris*. În: *Rampa*, VIII, 2001, 30 iunie 1924, p.4.

20. I.M. *Compozitorii noștri. De vorbă cu Alfred Alessandrescu*. În: *Rampa*, VIII, 2257, 8 mai 1925, p.1.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum l-am cunoscut pe Alfred Alessandrescu

Lisette Georgescu

Cînd l-am cunoscut pe Alfred Alessandrescu aveam patrusprezece ani. Aceasta se asociază și cu un personaj de care merită să povestec. E vorba de Katia Paxinou, care mai tîrziu a devenit marea tragediană a teatrului grec și vedetă a cîtorva filme, printre care "Rocco și frații săi", filmul care l-a lansat pe Alain Delon. Katia locuia la Constanța, fiind măritată cu Jean Paxinou care, venit din Grecia, fondase o sucursală a afacerilor sale... Paxinou nu avea nici o afinitate sau înțelegere pentru artă. Katia, în schimb, era înzestrată cu o voce de mezzo-soprană de o căldură și atracție deosebite, asociată cu o muzicalitate înnăscută. Era frumoasă, cu un temperament vulcanic, cu multiple talente de artistă. De foarte tînără, familia sa, care nu avea o situație financiară bună, a forțat-o aproape, să se mărite cu Paxinou. La Constanța, părinții mei aveau o casă unde ne duceam să petrecem vara 2-3 luni. Într-o seară, Katia a dat un concert de lieduri cu cîntece franceze și grecești. Mama, entuziasmată, exclamă după concert: "Ce caută femeia asta la Constanța? Trebuie să-i dăm posibilitatea s-o audă un muzician, știu eu cine." După o pasiune sentimentală a Katiei, de mari proporții, de care aflase Paxinou, urmat de un divorț fulger (spre norocul Katiei), mama i-a propus s-o găzduiască la noi la București. Mama îl cunoscuse pe Alfred prin Emanoil Ciomac. Avea o mare simpatie și prețuire pentru el. Alfred venea din cînd în cînd la noi, proaspăt sosit de la Paris, unde urmase *Schola Cantorum* cu brio. Mama l-a rugat să asculte acest fenomen neobișnuit. Alfred nu era un expansiv și nici nu-și exprima cu ușurință părerile, dar vocea și ușurința Katiei în a capta o partitură cît de dificilă, o înțelegere a conținutului și stilului adecvat oricărei bucăți, citirea la *prima vista* l-au impresionat pe Alfred care a început să vină cu lucrări interesante, aduse de la Paris, precum și cu compozițiile sale pentru voce și pian, dintre care *Folie* pe versuri de Helène Văcărescu și *Berceuse* pe versuri de Tristan Klingsor, de o mare frumusețe, erau dificile în executarea oricărui cîntăreț. Katia era și ea încîntată de muzicianul și minunatul pianist. Printr-o împrejurare independentă de ea, a fost rechemată în Grecia și s-a dedicat teatrului pentru care avea o mare atracție, măritîndu-se cu actorul și directorul Teatrului Național din Pireu, Ninotis. După mulți ani a revenit la București cu un turneu al Teatrului, jucînd rolul Klitemnestrei din piesa *Electra*. Într-un interviu dat la Radio București ea și-a exprimat profundul regret de a nu mai fi întîlnit doi oameni deosebiți: Alfred Alessandrescu și Ion Marin Sadoveanu. Muriseră amîndoi. Am vrut să fac această digresiune, legată de prima cunoștință cu Alfred Alessandrescu. Urmăream cu interes crescînd repetițiile pe care le făcea la noi cu Katia Paxinou. Florica Musicescu și Alfred Alessandrescu i-au sfătuit pe părinții mei să mă trimită spre perfecționarea studiilor muzicale în Germania. Revenind după 3 ani cu o diplomă, am vrut să-i cînt și să-i aflu părerea. După ce am executat din Chopin, Rahmaninov și o gavotă de Prokofiev, care i-a plăcut, am cîntat *Frühlingsrauchen (Adiere de primăvară)* de Sinding, la care Alfred, cu acel "pince sans rire" îmi spune: "Eu aș fi intitulat această bucată <Furtună de primăvară> după dezlănțuirea temperamentului execuției."

Drămuindu-și cu prudență părerile înainte de a le formula, ele se asociau cîte o dată și cu "săgeți" care, fără a provoca supărări, erau juste și folositoare. Alfred era un om de o mare cultură, acumulată din fragedă tinerețe. Urmase liceul la "Lazăr", unde și

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi, cine trece, poate vedea pe tabloul de onoare al Liceului, printre elevii excepționali, numele său. Toată viața, Alfred Alessandrescu a cercetat și acumulat cunoștințe. Cînd era consultat de șefii de orchestră în lămurirea unei partituri, părerea lui Alfred era fără greș. Reducea orice lucrare de orchestră, pe loc, la pian. Merita și trebuia să-l cunoști. Nu era expansiv, nici vorbăreț, cu toate că era sociabil, îi plăcea societatea și să primească prietenii, care îl interesau și îl iubeau. Dintre ei: Nicolae Missir, o figură a vieții muzicale bucureștene, Emanoil Ciomac (criticul muzical), Jean Steriadi (pictorul), Emanuel Elenescu, care, în afara științei dirijorale, îl făcea să rîdă cu lacrimi și Teodor Cartiș. La dejunurile pe care le oferea Jora de Sf.Mihail și unde se întrunea un mănunchi, dintre care majoritatea nu mai sînt (George Georgescu, George Breazul, Paul Constantinescu, Emanoil Ciomac, Florica Musicescu, Cella Delavrancea și alții), Alfred era în elementul său. În timpul cînd urmase *Schola Cantorum* la Paris, Alfred legase prietenii trainice cu George Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Tristan Klingsor, Darius Milhaud, Marcel Mihalovici, unanim laudativi la adresa lucrării sale *Acteon*.

Cînd am fost nevoită să-mi cîștig existența, angajată în 1934 ca maestru corepetitor la Operă, am avut norocul să-i fiu aproape de multe ori în pregătirea operelor pe care le dirija. Aceasta a fost pentru mine o mare încurajare și mulțumire, în munca grea pe care nici astăzi mulți nu știu să o aprecieze, confundînd munca de corepetitor cu aceea de pianist acompaniator, ceea ce e cu totul altceva. Vara ne întîlneam la festivalurile de la Salzburg, împreună cu alți muzicieni. Îmi aduc aminte cum, la o reprezentație cu *Falstaff*, dirijată de Toscanini (se întîmplase să avem locurile alăturate), Alfred își manifesta entuziasmul în fața perfecțiunii. Cînd dirija, el nu se exterioriza cu o gestică prea elocventă, concentrîndu-se asupra partiturii, dar, ascultînd imprimările sale, puteai constata cît de amănunțit cunoștea lucrarea. Dacă nu i s-ar fi anunțat numele, puteai crede că e dirijată de unii din marii șefi de orchestră internaționali. Ce bine l-a caracterizat George Breazul, într-una din cronicile sale din *Universul literar*: "Alfred Alessandrescu este cel mai experimentat dintre dirijorii noștri. Astfel, în arta sa nu mai este nimic întîmplător, nestudiat, neîncercat și necontrolat. Gesturile sale, preferințele sale se exprimă fără șovăire și sînt cristalizate într-o artă proprie de a dirija." Îi plăcea să dirijeze Wagner. Avea siguranță, bun gust, impunîndu-se prin atitudinea și marea sa cultură. George Enescu, dar și majoritatea muzicienilor noștri, îl prețuiau la superlativ. Avea o activitate enormă. Pianist admirabil, era foarte solicitat în calitate de pianist de muzică de cameră. Bucureștiul avea, imediat după primul război, o viață muzicală intensă în toate domeniile, cu o avalanșă de instrumentiști și cîntăreți de renume internațional, la care contribuția lui Alfred era neîntreruptă. Cînd C.Stroescu a sosit prima oară de la Paris unde avusese un mare succes în rolul lui *Pelléas* la *Opera Mare*, primul recital l-a dat cu Alfred Alessandrescu la pian. A cîntat seri întregi de Sonate cu George Enescu, cu alți cîntăreți și instrumentiști. M-am întrebat de multe ori cînd mai avea timp să studieze pianul, cu programe atît de dificile? Avea o tehnică fără greș și o ușurință a deslușirii pianistice cu totul remarcabilă. Tot în aceeași perioadă, prin 1925 sau '26, sosise de la Viena Nectara Flondor, solistă la *Volksoper*, fiica lui Tudor Flondor, compozitorul mai multor opere, dintre care *Noaptea Sf.Gheorghe* (pe care o orchestrase mai tîrziu Jora, adăugînd și două dansuri), dar mai cu seamă era autorul cîtorva cîntece, dintre care unul a rămas o bijuterie în literatura vocală românească, cîntată și astăzi de mulți soliști vocali și de coruri, printre care și corul Madrigal: *Somnoroase păsărele* pe versuri de Eminescu. Nectara Flondor era sora Floricăi Racoviță, membră a Uniunii Compozitorilor, elevă a

https://biblioteca-digitala.ro

lui Joseph Marx la Viena. Nectara anunțase un recital de lieduri, programat la Ateneu și rugase insistent să fie cu Alfred Alessandrescu la pian. Era în plină formă, tînără, frumoasă, cîntînd cu stil și bun gust. La recitalul de la Ateneu, singur în lojă, o urmărea cu binoclu, admirativ, Regele Ferdinand. La un moment dat, Alfred îi spune Nectarei: "Nectara, Nectara, mai revarsă din nectarul matale și în afara admiratorului regal, să mai gustăm și noi din miere". Fără a avea aerul, Alfred Alessandrescu avea un haz specific al lui care se manifesta cînd te așteptai mai puțin. Avea o modestie exagerată, față de valoarea sa. L-am întrebat odată: "De ce nu scrii mai mult? Cîntecele matale și *Acteonul* sînt un torent de revărsări sonore și armonii pe care le ascultăm cu aceeași plăcere ca la prima audiție". Mi-a răspuns: "Nu pot să scriu cum se scrie astăzi, nu mă convinge. Muzica a luat o întorsătură ce nu-mi aparține. Mă opresc la ceea ce am scris, e mai onest față de mine însumi." Ce rar mai întîlnești aceste sincere mărturisiri!

Concomitent cu enorma sa activitate, a încurajat prin prezența sa la pupitru mulți tineri care pășeau pe scena Ateneului. Unul dintre aceștia a fost Dinu Lipatti, care a cîntat prima oară cu Alfred Alessandrescu *Concertul* de Liszt. De multe ori îl emoționau momente la care nu te așteptai, cunoscîndu-i ponderea în a se manifesta. Îmi aduc aminte de o repetiție generală a operetei lui Franz Lehar, *Frederika*, dirijată de Alfred Alessandrescu. Pregătisem opereta și asistam din culise la desfășurarea acțiunii. Scena reprezenta momentul final cînd Frederika se agață îndurerată de gardul care o separa de casa lui Goethe. Frederika era cîntată de Emilia Guțianu, Goethe, de Mihail Nasta. Scena era admirabil realizată. Privind într-un moment dat spre pupitrul dirijoral, văd ce nu aș fi crezut: lui Alfred îi curgeau lacrimile. N-am uitat niciodată acest moment. Lipsa lui de expansiune era o pudoare a sentimentelor sale profunde. Cu toate că l-am cunoscut de foarte tînăr, cu toate că aveam prieteni comuni, cu toate că ne vizitam reciproc și ne întîlneam verile în țară și în străinătate, nu i-am spus niciodată pe nume. Aveam reținerea celei ce la Operă, îmi era șef și în viața muzicală o pildă, pe care o respectam și o admiram. Alfred avea discreția gesturilor atunci cînd cineva îi solicita un ajutor. Avea însă o justificată intoleranță față de fabulațiile anumitor tineri, care abia pășind în viața muzicală se lăudau a fi dirijat la Viena, la Paris, la Berlin, cînd știam bine că aceste afirmații erau invenții. Atunci Alfred arunca cîte o glumă cu două tăișuri, observată de către cei care cunoșteau adevărul și neobservată de cei care credeau în fabulațiile lor. Observațiile lui erau formulate cu pondere, în comparație cu tonurile ridicate ale altora, ce de multe ori ajungeau să devină jignitoare. Avea fidelitate în prietenie, dar pe acei care, în clipele grele prin care trecea țara, îi vedea lipsiți de caracter, îi evita. Lui Alfred Alessandrescu i s-a propus de multe ori direcția Operei. Nu a vrut niciodată s-o primească. Nu se potrivea firii sale, în acel așa zis "viespar", care există în majoritatea teatrelor, unde nu poți mulțumi pe toată lumea. Cu calitățile sale de profund muzician, nu făcea parte dintre cei ce rîvneau la posturi înalte. Nu le solicita, **era solicitat**. A fost directorul muzical al Radiodifuziunii, șef de orchestră la Radio și Filarmonică, membru al Uniunii Compozitorilor și în comisia de achiziții, compozitor, pianist, traducător al mai multor opere, unele recorijate de el cu o minuțiozitate ce îl caracteriza, dintre care enumăr doar o parte: *Kneazul Igor* de Borodin, *Don Giovanni* și *Nunta lui Figaro* de Mozart. Discernămîntul său era onest, cînd se lovea de reacții contrare firii și părerilor sale, preferînd să se retragă. Cînd însă dirija o operă, cuvîntul său era de la sine înțeles, hotărîtor. În legătură cu manifestările sale încerc să evoc una: renumita pianistă Annie Fischer era programată să cînte cu el la Ateneu. Annie Fischer însă, care cîntase cu

https://biblioteca-digitala.ro

George Georgescu la pupitru, necunoscîndu-l pe Alfred a rugat să cînte tot cu George Georgescu. Lui Alfred i-a părut rău, dar nu s-a exprimat verbal, cum ar fi făcut-o alții, a găsit că e un lucru natural. Nu știu ca el să fi jignit vreodată pe cineva. Observațiile în timpul repetițiilor erau făcute cu pondere și bine drămuite. Știa să dea Cezarului ce era al Cezarului, contrar altora care se exprimau prin manifestări explozive. Era un om ordonat la lucru, ordonat în lucrurile sale, în biblioteca sa, pe care nu a încetat s-o îmbogățească pînă la sfîrșitul vieții.

Pentru noi, Alfred Alessandrescu a fost o figură aparte. Au scris muzicologi și persoane competente despre lucrările sale și meseria de șef de orchestră. În ceea ce mă privește, am preferat să mă mărginesc în a scrie cum l-am cunoscut, fără a fabula în necunoștință de cauză.

Am pierdut în anul 1959 un muzician de elită, ce cu greu îi poți găsi asemuirea. Au trecut mulți ani, o întreagă generație nici nu se născuse, cînd ne-a părăsit Alfred Alessandrescu. După atîția ani, e bine să ne aducem aminte cît mai e cu putință, de toți cei ce au îmbogățit viața spirituală a țării.

Printre ei, Alfred Alessandrescu va fi perpetuu pe tabloul de onoare.

Scrisori Alfred Alessandrescu - Mihail Jora

În cele șapte scrisori de la Alfred Alessandrescu, păstrate în Fondul M.Jora din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, găsim o serie de date de un deosebit interes pentru istoria muzicii românești. Scriindu-i în 1917 lui Mihail Jora, care se afla pe patul de suferință al spitalului, iar mai apoi în anii 1919-1920, cînd acesta era plecat la studii de perfecționare în Franța, Alfred Alessandrescu își informa prietenul asupra evenimentelor muzicale ale timpului. Trei instituții muzicale de primă însemnătate se pregăteau atunci a lua ființă: Opera Română, unde plutea un anumit mister în legătură cu deschiderea ce se dorea cît mai solemnă, Filarmonica, ce urma să se nască din transformarea vechii orchestre simfonice bucureștene, și Societatea Compozitorilor, care este precedată de interesante discuții cu caracter estetic, privitoare la specificul autohton în creația românească. A.Alessandrescu, în cadrul revistei "Muzica", la care lucra alături de Maximilian Costin, se arată permanent implicat în realizarea acestei anchete, solicitînd colaborarea creatorilor pentru dezbaterea problemelor de acut interes ale muzicii noastre.

Urmărind viața de concert, nu lipsită de evenimente (iar la unele din acestea fiind participant direct), Alfred Alessandrescu își exprimă entuziasmul la apariția tînărului dirijor George Georgescu care stîrnise senzație prin ciclul său de concerte. Felul în care salută ivirea unui talent de excepție este pilduitor pentru modestia acestui artist autentic, pentru noblețea caracterului său.

https://biblioteca-digitala.ro

Cititorul de astăzi, dincolo de interesul documentar incontestabil, sau de pitorescul unor aspecte ale societății timpului, descoperă și actualitatea unor probleme economice de acum șapte decenii, în care criza anilor postbelici semăna cu cea din zilele noastre...

Ileana Rațiu

1.

Iași, 18 Dec/embrie/ 1917

Dragă Mișule,

Am executat comisionul tău chiar a doua zi de la ultima noastră întrevedere la Bârlad. E drept că Dna Jora era tare îngrijată. În seara aceleiași zile, am făcut muzică la Dna Cantacuzino [1] *și am fost mirat că și Dra Fatma* [2] *era îngrijată de tine, spunînd că iar ți-e rău. A fost însă foarte veselă, cînd am liniștit-o eu, spunîndu-i că tu mergi spre bine.*

A fost o serată foarte populată. Afară de familia regală, mulți francezi, Psycha [3], *Florica* [4], *Ventura* [5] *etc. etc. Am cîntat Grieg do minor și Lekeu* [6].

Mi-a părut rău că nu l-am văzut pe Mănucă [7] *la Bârlad; care e cauza că nu a venit atunci la tine? Spune-i că sunt supărat pe el. Am auzit că, după cîteva momente de la plecarea mea de la tine, ai fost vizitat de Dna Olaru. Cînd am aflat mi-a părut foarte rău.*

Serata de la Dna Pallady [8] *a fost delicioasă din toate punctele de vedere. Mai întîi o lume aleasă, ce contrasta isbitor cu ce văzusem pînă atunci în Bârlad, lume care a ascultat muzica noastră cu multă atențiune și într-un clar obscur foarte poetic. Se aflau: colonelul Latellier, doctorii Fouques, Brousse, Belgrand, dl și dna Olaru* [9], *Dra Gafencu*[10], *etc. Păstrez o amintire din cele mai frumoase de la serata Dnei Pallady și, dacă ai ocaziunea, te rog spune-i-o. E în adevăr rar să simți o mai mare încîntare ca într-un astfel de mediu. Atracția cea mai mare a fost pentru mine "l'exquise Mme O., qui est une femme charmante. Une chance inespérée m'a mis à côté d'elle pendant le souper et nous avons causé et nous avons causé... et ce fut un véritable désespoir pour moi de me séparer d'un pareil ravissement, car vers les deux heures de la nuit je fus obligé de partir à la gare, car le landemain mon service*[11] *m'attendait et j'enviais énormément mon ami Barozzi*[12], *qui n'a plus voulu du tout partir et qui y est resté."*

Nu trage concluzii prea serioase din cele ce-ți scriu, căci ar fi exagerat! Azi, după 3 zile, amintirea a devenit foarte vagă.

Sărutări de mîini Drei Ciuntu [13], *iar pe tine te doresc și te sărut*

Alfred
Sărăriei 153

(FMJ 379. Manuscris în cerneală. Pe plic, adresa destinatarului: Domnului S.Lt. Mihail Jora, internat în Spitalul "Școala Normală" Bârlad)

https://biblioteca-digitala.ro

2.

București, 27 Dec/embrie/ 1919

Dragă Mișucă,

Am primit scrisoarea ta și mi-au făcut mare plăcere știrile muzicale ce-mi dai din Paris. Regret însă că concertul de la Lyon s-a contramandat.

Pe la noi au început concertele simfonice la Ateneu; sălile sunt arhipline. Eu am dirijat al 4-lea concert cu **Preludiu** *din "Lohengrin",* **Simfonia** *de Franck,* **Pavane pour une infante défunte** *de Ravel și uvertura mea* **Didona** [1]. *Al 5-lea concert va fi dirijat de Otescu:* **Simfonia 7-a** [2], **Steppenskizze** *(Borodin) și 3 fragmente din "Ilderim" de Otescu. Concertele al 6 și 7-lea vor fi dirijate de Gogu Georgescu* [3], *pe care critica berlineză îl pune imediat după Nikisch.*

Îți trimit aci un articol ce te privește, publicat în Rampa No 683 și 684 și semnat A.M [4], *sub care se ascunde un cunoscut franzelar de lux din Capitală, Dl Artur Müller. Ar trebui să-i răspunzi ceva prin Rampa (str. Sărindar 7). Articolul sus-zisului franzelar a făcut aci destulă vîlvă printre muzicanți. Publicarea lui l-a costat 2000 lei.*

Ca alte noutăți artistice, Dna Alice Viardot-Cincinat-Pavelescu va da un concert de lieduri cu concursul meu [5]. *Ea este nepoata celebrei cîntărețe Paulina Viardot și a și mai celebrei La Malibran.*

Eu deocamdată sunt descurajat de a veni la Paris.

O rugăminte: trimite-ne pentru Muzica corespondențe din Paris, în care să îmbrățișezi întreaga mișcare muzicală din Paris. Scrie-ne ce face Cella [6]; *am auzit că a cîntat la Colonne cu mare succes; e adevărat?*

Altă rugăminte: Întreabă te rog pe Enescu dacă a primit **Acteonul** *meu, căci nu știu nimic de dînsul.*

Transmite te rog omagiile mele soției tale, iar tu primește o strîngere de mînă amicală.

Alfred
Str. Segmentului 3

(FMJ 373. Manuscris în cerneală.)

3.

București, 15 Ianuarie 1920

Dragă Mișucă,

Zilele trecute am văzut pe Enescu, care a plecat imediat la Dorohoi, unde stă vreo 10 zile și apoi se reîntoarce la Paris. El m-a sfătuit să nu plec la Paris, căci nu e timpul acum. E drept că leul nostru a scăzut considerabil!

Ieri seară am acompaniat la un concert, pe Dna Cincinat Pavelescu, născută Viardot-Garcia, o cîntăreață cu o școală admirabilă; e nepoata Paulinei Viardot și La Malibran.

Concertele simfonice sunt acum dirijate, pentru o serie de 8, de Gogu Georgescu de la Berlin. Ei bine, drept să-ți spun, e un dirigent extraordinar. Ca exterior, ai zice că e Nikisch. A dirijat admirabil, a **5-a** [1], **Patetica** *de Tchaikowsky etc. Mîine va dirija* **Don Juan** *de Strauss. Speră să dea și* **Simfonia 9-a** [2].

https://biblioteca-digitala.ro

În "Rampa" s-a publicat răspunsul tău, care n-are cusurul decît că e prea urban [3]*. Îți mulțumesc și pentru apărarea ce mi-ai luat-o. Cred că franzelarului i s-a oprit franzela în gît cînd l-a citit.*

Ți-am trimis un număr prin poștă. De asemeni Muzica No 1 și 2.

Aștept promisiunea de a ne trimite ceva pentru Muzica. [4] *Dă-ne mai întîi un răspuns la ancheta noastră:* **Ce credeți despre muzica românească în general, și asupra viitorului ei în special dacă poate da naștere desvoltării unui gen muzical superior.** [5]

În numărul ce apare peste o săptămînă sunt publicate cîteva răspunsuri. Restul răspunsurilor îl vom publica în numărul celălalt.

Apoi dă-ne un aperçu asupra vieței muzicale la Paris.

A propos de Colonne [6]*, eu nu-mi prea fac mari iluzii, avînd în vedere șovinismul francuz. A promite nu înseamnă și a te ține de promisiune.* [7]

Spune-i lui Mănucă că sunt supărat pe el că nu mi-a scris. Spune-i că-mi trece supărarea dacă mai scrie și el ceva p/entru/ Muzica.

Transmite soției tale omagiile mele, iar ție îți strîng mîna prietenește.

Cu drag
Alfred

(FMJ 375. Manuscris în cerneală.)

4.

Monsieur
Michel Jora
3, Rue Chateaubriand
Paris

București, 1 Febr/uarie/ 1920

Dragă Mișucă,

Am primit scrisoarea ta și-ți mulțumesc pentru informațiile trimise. Max [1] *fiind încă la Tețcani, eu am rămas să scot singur No 3 (Ianuarie) care a întîrziat colosal din cauza sărbătorilor. Articolul tău va intra în No 4 (No 3 apărînd mîine), care va apare pe la 15 febr/uarie/. Așa că trimite-ne ce ai de trimis, înainte de 10 ale fiecărei luni.*

Ți-am trimis răspunsul tău din Rampa. Confirmă-mi primirea.

Georgescu mai dă încă 4 concerte (total 8). Don Juan de Strauss e formidabil condus de el. Ce face Mănucă, Bârsan [2] *? În curînd mai pe larg.*

Cu dragoste
Alfred

(FMJ 374. Carte poștală. Manuscris în cerneală.)

https://biblioteca-digitala.ro

5.

București, 16 febr/uarie/ 1920

Dragă Mișucă,

Am primit scrisoarea ta, însă **nici o telegramă**. *În tot cazul îți mulțumesc de mii de ori că ai fost atît de drăguț ca să-mi anunți evenimentul. În urmă am citit și eu în* **Menestrel** *că* **Acteonul** *meu fusese anunțat. Eu cred că trebuie să fie un dessous la toată afacerea asta: opoziții, intrigi, sau poate că nu avea destule părți* [1] *pentru quatuor (căci eu copiasem numai 7 părți de primi, 5 de secunzi, 3 de alto, 3 celli și 3 de basi). În tot cazul dacă mai afli ceva, sau dacă afli adevărata cauză (Enescu poate ți-ar putea da vreo lămurire, dacă s-a întors la Paris) - ține-mă te rog la curent.*

Pe aici, simfonicele lui Georgescu, care e sărbătorit în triumf. La fiecare concert, vin Regele și Regina [2]. *O lume nebună! Nu mai găsești bilete cu o lună înainte. A prelungit seria pînă la 10 concerte. Dinicu* [3] *m-a rugat ca după el să dirijez eu. I-am spus că nu sunt nebun. Dacă vrea el să se facă de rîs, n-are decît; eu nu țin. Dacă aș fi avut ceva propriu și original de dat, aș fi dirijat, dar altfel, nu înțeleg.*

Max s-a întors de la Tețcani; e necăjit cu grevele de la tipografii, care-l fac să nu poată să-și scoată revista la timp.

Cred că ai primit No 3. Așteptăm un răspuns de la tine p/entru/ ancheta cu muzica românească.

Ce mai face Bârsan? S-a făcut bine? El a scris pe aci, că e angajat să conducă orchestra Colonne prin noemvrie! sau că regretă că e bolnav tocmai acum, cînd trebuia să i se cînte o lucrare de a sa la Lamoureux! Ce este din toate astea?

Diseară e premiera lui **Ilderim** [4], *cu muzica lui Otescu. Am fost la o repetiție, dar nu sunt încîntat. Adaptarea scenică a lui Pereț e slabă; montarea caraghioasă. Muzica e ușoară și de efect.*

Opera se pare că va începe peste o săptămînă. Însă nu se știe încă cu ce operă: **Carmen** *sau* **Aida**; *apoi nu se știe încă cine va cînta rolul Carmen* [5], *dar peste o săptămînă va începe sigur Opera română, mult așteptată.*

Și acum, dragă Mișucă primește o amicală strîngere de mînă de la

Alfred

(FMJ 378. Manuscris în cerneală.)

6.

București, 3 Martie 1920

Dragă Mișucă,

Iată mult timp de cînd nu mai știu nimic despre voi. Aud că Ciomacii [1] *se întorc în curînd în țară. Îți trimit aci două foiletoane pentru Mănucă, dacă e încă în Paris. Bine înțeles i le trimit ca și pînă acum, ca să-și facă o idee de ce e pe aci, iar nu ca să-și facă o idee despre mine, căci ar fi prea proastă.*

Max a întîrziat teribil cu apariția revistei lui, din cauza nesfîrșitelor greve ale tipografilor. I s-a oferit catedra de estetică muzicală și istoria muzicei la Conservator, în locul lui Cuclin, care este atins de tuberculoză. Unul dintre noi ne lasă! [2]

https://biblioteca-digitala.ro

Peste câteva zile începe mult așteptata Operă română, prezidată de Otescu. Se va începe cu Aida, care va fi dirjată probabil de Weingartner. Dna Lucille Marcel, care e deja aci, va cînta Aida, Tosca, Carmen. S-au adus decoruri, costume, regisseur, repetitori, muzicanți de orchestră de la Viena. Se pare că va reuși. Însă cheltuielile sunt exorbitante.

Georgescu va ajunge la al 14-lea concert simfonic al său. Păcat că dă numai clasici și nemți. Zilele acestea a dat pentru prima oară aci **Till Eulenspiegel**[3] *. A avut un succes formidabil.*

Georgescu va pune bazele unei Societăți filarmonice pe acțiuni. Sunt în această afacere Sim (Simionescu-Râmniceanu) [4] *și colonel Lupașcu* [5] *. Ministerul va continua să dea mica lui subvenție. Filarmonica are în program clădirea unei săli de concert, birou de editură etc.*

Zilele acestea vor avea loc trei concerte date de Selma Kurz. [6] *E probabil că o voi acompania-o eu.*

Viața bucureșteană e de nesuferit. Nu poți lucra mai nimic. Veșnic ești tras de mînecă încoace și încolo: comitete, comisiuni, Societăți muzicale, concursuri la nesfîrșite festivaluri, la care se mai adaugă serate muzicale fie la Palat, fie la diferite persoane pe care nu le poți refuza, apoi ceaiurile, foxtroturile (bine înțeles pentru cine e amator de așa ceva).

Scrie-mi ce mai faci! Te duci la d'Indy [7] *? Ce-ai făcut cu Rhené- Baton* [8] *?*

Al tău prieten, cu drag

Alfred

Capitala e plină de ieșence: Drele Penescu, Dra Lily Cantacuzino [9], *Dna Marg. Negruzzi* [10] *etc.*

(FMJ 376. Manuscris în cerneală.)

7.

Bucureşti/, 4 Iunie /1920/

Dragă Mișucă,

Nu știu cînd îți va sosi prezenta scrisoare, deoarece Simploanele nu mai pleacă cam demult.

Am primit scrisoarea și cartea poștală și îți mulțumesc pentru informațiile ce-mi dai.

Cît despre piane, aci nu se mai găsesc demult. Am căutat pentru alți prieteni și mi-a fost imposibil. Iarna asta au fost ceva Bechstein-uri de vînzare; dar acum cine mai are nu vrea să vîndă, sau ar cere prețuri fantastice 30-40.000 lei. Cauza este că se aude că în străinătate prețurile sunt foarte urcate. Așa că, dragă Mișucă, din țară e greu /să/ cumperi.

Mișcarea muzicală a luat sfîrșit. Simfonicele s-au isprăvit; opera idem (după ce a dat "Lakmé"). Violoncelista Bernard [1] *a dat un concert cu mine, cîntînd numai lucruri franțuzești, între care un* **Chant élégiaque** *de Florent Schmitt și o piesă de Nadia Boulanger.*

Actualmente suntem în perioada examenelor conservatorului, în a căror comisiune mă găsesc și eu. Florica [2] *a fost ocupată cu clasa ei, care s-a prezentat foarte bine, ținînd seamă că nu are de a face cu talente excepționale. Are totuși două eleve f/oarte/ talentate în anul I.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ieri a fost mariajul Miei Ghika cu un maior transilvănean Spătariu. O recepție grandioasă a avut loc în casele lui Nicolas Cantacuzène [3]. *Peste 200 de persoane, prințesa Elisabeta* [4], *au asistat. S-a dansat, s-a mîncat în valurile muzicei lui Ciolac* [5] *și a unui cor bisericesc, în care Picvan era un bas profund.*

Georgescu va pleca în curînd în străinătate să-și completeze elementele Filarmonicei. Se pare că în țară nu ar fi găsit prea multe elemente. Nu știu de asemeni în ce stadiu se află tratativele cu Dinicu, p/entru/ cedarea orchestrei ministeriale. Cel mai profund secret se păstrează.

Termin, dragă Mișucă și, în speranța de a /ne/ revedea în curînd, te rog transmite omagiile mele coniței tale, iar tu primește o prietenească strîngere de mînă.

Alfred

(FMJ 377. Manuscris în cerneală)

Aduc călduroase mulțumiri Doamnelor Emilia Guțianu Alessandrescu, Lisette Georgescu, Colette Axinte și Anca Munteanu pentru informațiile oferite.

I.R.

1.

1) Maria (Maruca) Cantacuzino, născută Rosetti-Tețcani, viitoarea soție a lui George Enescu.
2) Fatma Sturdza (vară primară a lui Mihail Jora) se va căsători cu unchiul baritonului Șerban Tassian.
3) Ministrul Psycha, reprezentant al Greciei în România.
4) Florica Musicescu.
5) Marioara Ventura.
6) Serata a avut loc în 16 decembrie 1917.
7) Emanoil Ciomac.
8) Elise Pallady, soția lui Georges Pallady, văr al celebrului pictor.
9) Soții Suzanne și Dr.Georges Olaru.
10) Elena (Lili) Gafencu, viitoarea soție a lui Mihail Jora.
11) Alfred Alessandrescu lucra la Biroul Cenzura Iași din ianuarie 1917.
12) Violonistul Socrate Barozzi.
13) Probabil, o rudă a mamei lui Mihail Jora, născută Ciuntu.

2.

1) De fapt, poemul simfonic *Didona*.
2) De Beethoven.
3) George Georgescu.
4) A.M. *Tribuna liberă. Cultura muzicală a publicului nostru.* În: *Rampa*, III, 683 și 684, 24 și 26 decembrie 1919, p.1.
5) Concertul a avut loc în 14 ianuarie 1920 /cf.scrisoarea nr.3/.
6) Cella Delavrancea.

3.

1) *Simfonia a 5-a* de Beethoven.
2)De Beethoven.

https://biblioteca-digitala.ro

3) Jora, M. *Tribuna liberă*. În: *Rampa*, IV, 699, 17 ianuarie 1920, p.1.
4) Articolul lui Mihail Jora va apărea în nr.4 /cf.scrisoarea nr.4/.
5) În scrisoarea nr.5 Alfred Alessandrescu îi comunică lui M.Jora că nu a primit încă acest răspuns.
6) Dirijorul Edouard Colonne.
7) Scepticismul lui A.Alessandrescu se va dovedi întemeiat /cf.scrisoarea nr.5/.

4.

1) Maximilian Costin.
2) Mircea Bârsan.

5.

1) Este vorba de ştime.
2) Regele Ferdinand şi Regina Maria.
3) Dimitrie Dinicu.
4) Premiera a avut loc la Teatrul Naţional.
5) Interpreta va fi Lucille Marcel /cf. scrisoarea nr.6/.

6.

1) Soţii Muza Ghermani-Ciomac şi Emanoil Ciomac.
2) Maximilian Costin va fi profesor suplinitor la acea catedră în anii 1920-1921 /cf. *Muzicieni români. Lexicon* de Viorel Cosma/.
3) Alfred Alessandrescu semnează în "L'Orient", la 7 martie 1920, o cronică a concertului dirijat de George Georgescu, în care a avut loc această primă audiţie bucureşteană.
4) Critic muzical.
5) Soţul excelentei harpiste Florence (Coandă) Lupaşcu.
6) Tot în "L'Orient" (din 14 martie 1920) Alfred Alessandrescu va face cronica a două concerte ale sopranei Selma Kurz.
7) Alfred Alessandrescu fusese el însuşi elevul lui Vincent d'Indy la Schola Cantorum (1913-1914). Un deceniu mai tîrziu (1923-1924) avea să revină pentru un stagiu de specializare.
8) Dirijor francez, conducător al Asociaţiei Concertelor Pasdeloup.
9) Elisabeta (Lily) Cantacuzino, viitoare soţie a aviatorului Radu Beller (decedat în India în anul 1931).
10) Este vorba fie de Mariette Negruzzi (Cerchez), fie de Marta, fiica generalului Mihai Negruzzi.

7.

1) Violoncelista Marika Bernard. (Sora acesteia, Roselyne, a fost secretara Elenei Văcărescu.)
2) Florica Musicescu.
3) Unul din cei şase copii ai lui George Cantacuzino (Nababul), căsătorit cu Georgeta Ghica.
4) Principesa Elisabeta, fiică a Regelui Ferdinand şi a Reginei Maria, ulterior căsătorită cu Regele Greciei.
5) Cristache Ciolac, apreciat interpret al muzicii noastre populare (violonist şi conducător al unui taraf).

https://biblioteca-digitala.ro

Orientări estetice contemporane
Muzica conceptuală (I)

Irinel Anghel

Multitudinea fenomenelor estetice decelabile de-a lungul controversatului secol XX a impus în majoritatea situațiilor de afirmare a unui curent sau altul, o consemnare "din mers" a evenimentelor artistice definitorii. Succedarea rapidă a tendințelor și experiențelor de acest gen, a făcut astfel ca o mare parte din ecourile diferitelor "mișcări" să se piardă sau să se amestece într-o percepție globală, nivelantă a argumentelor și dezideratelor creative, cu precădere din perioada de mare efervescență novatoare care a fost cea a anilor '60-'80. De aceea, este necesară revenirea teoretică asupra acestor tendințe (ca act obligatoriu de informare), a individualizării lor din contextul "exploziei" în care au apărut, cu atît mai mult cu cît sistematizările unor evenimente, curente se pot produce în mod firesc, întru cuprinderea experiențelor și definirea lor în complexitatea determinărilor presupuse, prin distanțare, deci, la un anumit interval de timp după ce acestea s-au conturat (dacă nu cumva s-au consumat).

Este și cazul **conceptualismului**, avînd o perioadă scurtă de supraviețuire efectivă (1965-1970), ce a apărut ca propunere estetică în artele plastice, pentru a fi ulterior adoptat și adaptat în literatură și muzică. O posibilă definiție a curentului vizează refugierea artistului în concepția, în ideea operei, prin renunțare la materializarea specifică a acesteia. **Arta conceptuală** a mai fost astfel numită și **arta ideii** sau **artă a ideilor(idée-art)** în 1969, cînd de fapt i se și oficializează denumirea în revista *Art Language*, subintitulată *The journal of Conceptual Art.*

"O civilizație care a pierdut sensul vieții începe să fie tot mai mult obsedată de sensul în sine"[1)], iată o posibilă morală ce a favorizat nașterea conceptualismului, în cîmpul de acțiune al indeterminării direcțiilor aleatoare ce au condus în anii '60 la **opera distrusă** (Cage), **meaningless work** (Walter De Maria) sau **estetica Lăzii de gunoi** (Rauschenberg). Repulsia față de materia astfel degradată a determinat reacția artistului conceptualist, care părăsește "parterul" operei, pentru a se refugia la etajul superior, în planul pierdutelor sensuri, al conceptelor. După cum observa și Anatol Vieru, "noua direcție aduce conceptul la suprafața artei, făcîndu-l oarecum să plutească deasupra ei, tot așa cum emoționaliștii exaltau emoția, sau cum adepții muzicii programatice puneau preț excesiv pe program"[2)] . Fuga de materie (sunet, culoare) spre idee, a reprezentat poate, unul dintre cele mai nobile deziderate ale acelei etape creatoare, o reacție etică, de recuperare a mesajului artistic. Ratarea, respectiv parțialul eșec al inițiativei (înregistrat prin scurta ei subzistență culturală) s-a produs într-o măsură considerabilă prin "violența", prin radicalitatea aplicării sale, ce a eludat cu bună știință celălalt parametru indispensabil obținerii obiectului artistic-carnația ideii, întruparea ei estetică. În orice caz, ca o contrapondere binevenită după **arta fără semnificație** ce poate fi

https://biblioteca-digitala.ro

realizată oricum (conform principiilor enunțate de către J.Cage în *Silence*), după demersurile experimentale asupra **non-substanței** și asupra posibilelor metode de transmitere a acesteia, conceptualismul a reprezentat un curent pozitiv prin intenționalitate, contribuind ulterior la repunerea în discuție a fundamentelor profunde ale creației.

Totodată, ca parte constitutivă conținută fiind de fenomenologia estetică aflată sub zodia triadei **indeterminare-aleatorism- intuiționism**, arta conceptuală s-a afirmat și ca una din componentele reacției "colective" (alături de **pop-art**, improvizație și toate mișcările **neo-dada**) față de orientările intelectualiste ale vremii. Ea se prezintă așadar ca "artă filosofică și teoretică, ce a repus în discuție formele rigide ale travaliului și receptarea sa, care nu se poate face printr-un oarecare act de percepție, ci ca o suită de întrebări asupra semnificațiilor intrinseci ce ies din cadrul fenomenalității sau al simplului contact senzorial"[3].

Aceste demersuri care operează cu un material conceptual își găsesc o formulare anticipativă în eseul lui Henri Flynt - *Concept Art*, datînd din 1961. Este în fapt, "primul text în care conceptul devine o operă de artă și unde conceptualismul se conturează ca tip de manifestare artistică pentru care materialul operant este un **limbaj scris**"[4]. De altfel, primele semne de conceptualism pot fi identificate la începutul secolului XX, practicat de avangarda plasticienilor ruși în frunte cu K.Malevici, ce apelează la un limbaj noțional, recte la cuvinte, lozinci, cu rol de a îmbogăți picturile - ca formă de manifest politic. Acestea sînt și reperele de care Flynt își ancorează argumentele în lansarea teoretică a posibilității nașterii unei noi tendințe, ce nu are nevoie decît de afișare, de enunțul ideilor.

Realizarea numitelor deziderate s-a obținut printr-o fuziune a conceptului cu forma de prezentare a obiectului artistic. "Travaliul scris transformă fiecare element semantic în semn; creația tinde așadar să abolească caracterul său vizual (auditiv) și estetic, pentru a deveni argument, a se institui ca semnificație intrinsecă a limbajului, neavînd altă referință decît pe sine".[5] Preocuparea pentru funcția critică, autoexplicativă se afirmă prin urmare ca natură a conceptualismului, al cărei resort personal este descris de Ursula Meyer în 1972 astfel: "Funcția criticului și funcția artistului au fost în mod tradițional împărțite; grija artistului era producerea operei iar cea a criticului, de evaluare și interpretare. În cursul ultimilor ani, un grup de tineri artiști (vezi grupul britanic *Art Language*) dezvoltă idiomul artei conceptuale, care elimină diferențele. Artiștii conceptuali preiau locul criticului, în termenii de elaborare a propriilor lor propoziții, idei și concepte"[6]. Abolirea artei-obiect, a trecerii realizate în acea perioadă de la operă la produs, va înlătura în consecință și problematica stilului, oferind orientării o situare deasupra, respectiv dincolo de o asemenea apartenență, de unde rezultă și o aparentă impersonalitate a producțiunilor conceptuale.

În artele plastice se remarcă bunăoară apelul la texte care prelungesc, comentează sau chiar înlocuiesc imaginea ("semințele" sădite de avangardiștii ruși, răsărite peste decenii), întru conturarea acelei **verbiage art** de care amintește Daniel Buren. Dintre reprezentanți se evidențiază Tom Phillips, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu etc.

În literatură, **le livre comme travail artistique** "vehiculează idei ca pure informații, structura dialectic-lingvistică înlocuind structura spațial-vizuală-estetică"[7] (Mel Ramsden, Ian Baxter, Ian Burn, Huebler, Pistoletto etc.). În acest sens, sintagma **the art**

https://biblioteca-digitala.ro

as idea as idea a lui Joseph Kosuth sau **art as knowledge** (Bernar Venet) definesc întocmai acel "cîmp liber al artiștilor care nu sînt obligați să producă obiecte estetizante, ci doar informații și idei"[8] . Cartea devine o documentație asupra artei conceptuale, exacerbînd funcția metalingvistică a comunicării (limbajul-suport al artei este înlocuit cu sau comentat de limbajul ca material al artei). Altfel spus, după aprecierea lui Terry Atkinson "conținutul ideii artistului este exprimat prin intermediul calităților semantice ale limbajului scriitorului. Ca atare, mulți ar considera că această tendință este cel mai bine descrisă de categoria numită **art theory** sau **art criticism**"[9] . În muzică, orientarea conceptualistă își are particularitățile ei determinate de intervenția mediană necesară între obiectul artistic și receptor, a interpretului, căruia i se solicită o dificilă misiune creatoare. Muzica conceptuală reprezintă astfel cazul invers al operei deschise (pentru care artistul propune doar paradigmele, lăsînd libertatea alegerii sintagmei ordonatoare), în care compozitorul oferă sintagma piesei (concepția ce rezidă în formă), urmînd ca interpretul să-și aleagă paradigmele (elementele de vocabular). Se instituie așadar, o stare de "democratizare" a actului artistic în relația creator-interpret, definibilă prin raportul dintre o activitate **experimentală** din partea autorului și una **experențială** din partea executantului-intermediar (empirică și intuitivă după Solomon Marcus). Acțiunea interpretului va fi prin urmare în același timp **aservită** și **creatoare**, în spiritul acelui **adequatio** ce determină în conștiință fenomenele decizional- adaptative. Astfel că, după cum remarcă și Germano Celant, "nu este întîmplare că **mutația semnificantului în semnificat** (caracteristică artei conceptuale) coincide cu apariția McLuhanism-ului și Marcusianism-ului, mișcări filosofico-behavioriste"[10] , ce au ca principiu central activ, procedeul reacției la stimuli. Referința vizează întocmai tipul de **libertate călăuzită** definitorie pentru muzicile conceptuale și în general pentru toate manifestările improvizatorice, prin care este stimulată imaginația productivă reactantă a adresantului, spre obținerea actului dorit de "corporalizare" a ideilor-sugestii.

De altfel, împreună cu opera deschisă, conceptualismul în muzică se integrează într-un perimetru al **dezordinii parțial-controlate**, deosebindu-se deci de opera distrusă a lui John Cage (**dezordinea necontrolată**) și muzica stochastică (**dezordinea controlată**). În acest climat anarhic, purtîndu-și mai sus numita "etichetă", conceptualismul și-a propus alături de muzica ambientală și de happening-uri, scoaterea producțiunilor artistice din cadrul spectacular convențional, direcție ratată după părerea lui Octavian Nemescu în intenționalitatea ei: "au rămas doar simple modalități de defulare, de exteriorizare ale unor ticuri subconștiente din partea interpreților și spectatorilor"[11] .

În ceea ce privește stimulii, respectiv ideile ca "ființe ce pot fi numite **eterali** pentru calitatea lor de a fi abstracții animate"[12] , acestea se situează în planul superior (al treilea) al conștiinței ec-stazice a creatorului (la altitudine sau în adîncime). Anton Dâmboianu distinge astfel în lumea ideilor: **eteralul-concept, eteralul-număr, eteralul-figură** și **eteralul premisă-concluzie**. O posibilă sistematizare în arta sunetelor relevă de asemenea patru tipuri de conceptualism:

1) **conceptualismul grafic** (grafismul), în care compozitorul își afișează ideea printr-un graf(desen) mai simplu sau mai complicat.

2) **conceptualismul textual** (textcompoziția), în care autorul își etalează concepția piesei printr-un limbaj noțional (text literar, poetic, indicații).

3) **conceptualismul formal**, în care compozitorul își enunță sintagma printr-o formulă (ecuație) matematică.

https://biblioteca-digitala.ro

4) **conceptualismul schematic,** în care creatorul expune conceptul fundamental al piesei printr-o schemă.

Așa cum remarca și H.Flynt, este vorba în esență de o refugiere a artiștilor în **accesoriile** muzicii, fenomen prin care "opera se confundă cu acestea pînă în punctul în care se anulează și nu poate fi definită după criterii tradiționale, ci numai după forma de prezentare"[13] . Numitele accesorii desprinse din sau dedicate actului spectacular sînt:

a) **partitura,** pe care compozitorul trebuie să o scrie pentru interpret, conținînd existența latentă a opusului. Grafiștii au fetișizat astfel aspectul partiturii, transformîndu-l în adevăr ultim al procesului creator, rezultantele unei atari virtuozități grafice fiind adevărate desene (opere plastice) ce concurează picturile abstracționiste contemporane.

b) **indicațiile** apărute cu precădere de la impresioniști, ce însoțesc textul muzical, pentru a-i oferi un plus de sugestivitate (doucement, soutenu, tres expressif, lointain etc.). Textcompoziția izolează aceste "accesorii" - ca figuri de stil, atribuindu-le în exclusivitate capacitate semnificantă.

c) **schema formei,** ca plan de la care pornesc unii compozitori în travaliul de elaborare artistică, sau care rezultă din întruparea discursivă a lucrării muzicale (descoperită de analist), folosită ca figuratizare a concepției piesei (cazul 4).

d) **formula matematică,** sau algoritmul de constituire a unei compoziții, procedeu îmbrățișat de orientările așa-zise intelectualiste (structuraliste) ca șir predeterminat de operații ale instituirii elementelor fonice în fluxul muzical (cazul de ilustrare semnificantă al conceptualismului formal).

Condiția principală a elaborării unui opus pare a fi astfel îndeplinită, deoarece "indubitabil, la baza oricărei edificări trebuie să se afle un **concept fundamental** care să asigure congruența ansamblului, o viziune integratoare, susceptibilă de a releva în plan mental, de a genera deschideri".[14] Cu alte cuvinte, "valoarea semantică descinde și rezidă în valoarea demersului organizator, în vigoarea **ideii** constructive" (A.Iorgulescu). Problema care se pune este, în ce măsură se poate investi sensul derivat din concept (un sens global, macrointegrabil), dată fiind indiferența declarată a autorilor la material și mijloace, pentru că este un truism, sensul apare inseparabil de structura ce-l conține, întrupîndu-se abia în momentul execuției partiturii.

În aceeași ordine de idei, există după aprecierea lui Pascal Bentoiu, mai multe straturi ale sensurilor în orice muzică, determinînd împreună sensul general al piesei respective. În cazul muzicii conceptuale se poate vorbi de o plonjare într-**unul** din aceste straturi, funcție de forma de prezentare a ideii (ce ține de sfera sensului):

a) **sensul gramatical** ce "se compune din funcțiuni muzicale definibile ca relații tipizate în cadrul unui limbaj dat"[15] pare a fi astfel apanajul **conceptualismului formal,** ilustrînd sensul ca funcționalitate la nivel microstructural ("ca dispoziție particulară a elementelor morfologice care contribuie la construcția macrostructurii").

b) **sensul finalității,** decelabil la nivelul întregului, ca scop al unui traseu temporal, se dorește vizat fără doar și poate de către **conceptualismul schematic.**

c) **sensul figurativ,** ce ține de concretul imaginii muzicale, în calitate de "trimitere către impulsuri emoționale sau eventuale asociații muzicale"[16] , își declină o dublă apartenență - atît la grafism cît și la textcompoziție.

https://biblioteca-digitala.ro

d) **sensul etic** se va prefigura pentru interpret ca mărturie despre poziția sa în raport cu ideea, "despre el însuși în general, sau despre el într-un anumit moment, afișîndu-și identitatea etică"[17].

Primele două straturi țin astfel de dispoziția structurilor, configurînd pentru cazurile de utilizare izolată (3, 4), un **conceptualism structural**, pentru ca celelalte sensuri (cu prioritate cel figurativ) să se circumscrie dimensiunii conținutului artistic vehiculabil, ca și potențial **conceptualism conținuitistic** (1, 2). Afirmația își deține referința la planul **abstract** (gramatical, teleologic) și la cel **concret** (figurativ) ale sensului, inducînd un aparent paradox din punct de vedere al ambiguității acestora, pentru care și P.Bentoiu observă de altfel că "termenii abstract și concret par a fi inversați".

Cele patru tipuri de conceptualism (grafic, textual, formal, schematic) se eșalonează prin urmare în ordinea enunțată, pe o scală înregistrînd respectivele tendințe, de la ambiguitatea maximă pînă la cea mai scăzută. Astfel că, dacă în situația de interpretare a conceptualismului schematic avem de a face cu o concretețe a traseului formal, cazul cel mai ambiguu (abstract) de prezentare a concepției este cel al grafismului, în care de regulă elementele constituante ale partiturii sînt simpli stimuli vizuali, sau ceea ce Logothetis (unul dintre grafiștii cei mai consecvenți) numește **signaux d'action.**

Este vorba de "acele semne recunoscute ca forme ce stimulează sau permit o anume funcție, tocmai pentru că forma lor sugerează (și deci semnifică) acea posibilă funcție"[18]. Se poate imagina și numita axă a descreșterii ambiguității cazurilor de conceptualism expuse, pe traseul **stimul-provocare-determinare**, la nivelul unei comunicări într-un prag inferior al semioticii, între o semantică preponderent intensională și una parțial extensională, în raport cu veridicitatea interpretantului (idee pe care o generează semnul).

Referința indică astfel acea **informație la sursă** cu care operează conceptualismul și care este doar "măsura de probabilitate a unui eveniment în interiorul unui sistem **echiprobabil** (ansamblu de posibilități-evenimente virtuale caracterizate prin același grad de probabilitate de a se obiectiva într-un eveniment real)"[19]. Este deci și cazul aplicabil muzicii conceptuale, ca și de altfel tuturor operelor deschise, de prefigurare potențială în baza unor funcții-semn, a **claselor de compoziții** pentru care "informația nu este atît CE se spune, cît ceea ce POATE FI spus"[20]. Mai mult, relativ la gradele diferite de ambiguitate conținute de tipurile distincte de conceptualisme menționate, Shannon și Weaver constată că informația la sursă este direct proporțională cu **entropia sistemului.**

Bunăoară, cu cît entropia sursei este mai mare (vezi conceptualismul grafic), cu atît sistemul de semnificare este mai bogat, mai **accentuat informativ**, prin posibilitatea evidențierii unei idei generale care subsumează toate ideile particulare de același fel. Evident că, alegerea unei variante de interpretare, recte informația receptată ar reprezenta "o reducere a acelei inepuizabile bogății de alegeri posibile existente la sursă înainte ca evenimentul să fie fost delimitat"[21]. Cu alte cuvinte, așa cum observă P.Bentoiu, "ascultătorul intră în contact cu o singură versiune (cea efectiv executată) care îi apare ca și cum ar fi fost predeterminată (...) fiind văduvit de un număr uriaș de variante posibile (lucrarea ar vrea să fie totalitatea acestora) și posesor cert al experienței uneia

https://biblioteca-digitala.ro

singure. Niciodată ascultătorul nu va cunoaşte opera (constituită din teoretic-inepuizabilul număr de variante) ci numai o singură faţetă"[22].

Entropia obiectului semnificant se va diminua pe măsură ce peste respectiva sursă se va suprapune un S-COD (cod de sistem), cum se prezintă îndeosebi cazul conceptualismului formal şi schematic, ce limitează posibilităţile de alegere. Se poate vorbi deci de afişarea unei **funcţii ordonatoare**, prin care "informaţia sursei scade, iar capacitatea de a transmite mesaje creşte"[23] (cu cît alternativele sînt mai puţine, cu atît comunicarea este mai uşoară).

Din punctul de vedere al interpretului, problema fundamentală este cea a **referenţialităţii** ("acele stări care se presupun a corespunde conţinutului funcţiei semn") ce conduce pentru arta conceptuală spre pragul semioticii în care aceasta necesită a fi înlocuită prin **hermeneutică**. Husserl aminteşte că "actul dinamic al cunoaşterii implică o operaţie de **umplere** care este atribuirea de sens obiectului percepţiei", acţiune proprie aşadar executantului, ce defineşte "modul în care o hermeneutică apare ca o formă de semiotică a ceea ce este ambiguu programat din punct de vedere creativ sau gnoseologic"[24].

Iată deci că şi ideile pot fi considerate semne, în consecinţă şi conceptele pot fi abordate semiotic: "dacă un semn lingvistic trimite la un concept ca la propriul său conţinut, conceptul la rîndul său, este un fel de semnificant ce exprimă ca fiind propriul său conţinut, o realitate"[25], urmînd a constata în ce măsură se verifică ipoteza lui Peirce în cazurile referenţiale ale muzicii conceptuale.

CONCEPTUALISMUL GRAFIC

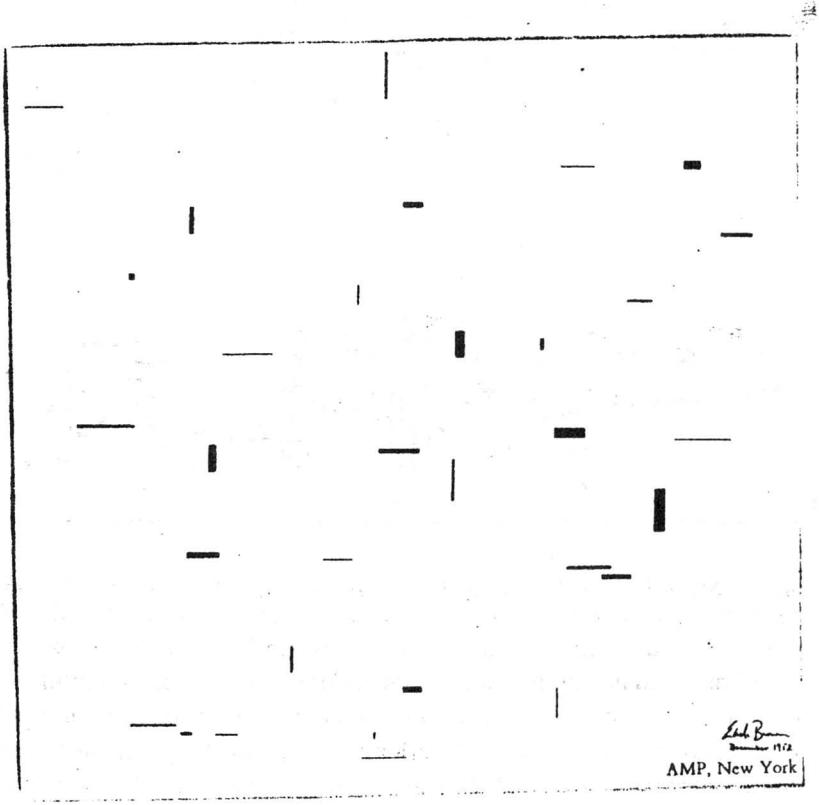
Fenomenul **grafismului**, înţelegînd prin acesta "atenţia exagerată care se acordă aspectului paginii de muzică"[26] a constituit în secolul XX o adevărată procesualitate de emancipare şi diversificare a notaţiei, care a culminat cu conceptualismul grafic. În fond, chiar "practica muzicală a făcut necesare semne noi care veneau să îmbogăţească şi să diversifice aspectul grafic al muzicii"[27]. S-au făcut numeroase cercetări şi sistematizări ale acestor înnoiri şi metamorfoze progresive, subordonate sau subordonante ale funcţionalităţii estetice presupuse de obiectele sonore conţinute în latenţa scrierii. Dintre acestea se remarcă în perioada de referinţă a afirmării muzicii conceptuale pe firmamentul opţiunilor artistice, respectiv în anii '65-'70, cel puţin două publicaţii de mare însemnătate documentară: *Notation. Neue Musik*, realizată de un grup de personalităţi ale vieţii muzicale contemporane întrunit la Darmstadt, printre care G.Liggeti, M.Kagel, E.Brown, Carl Dahlhaus etc. (Darmstädter Beiträge für Neue Musik) şi *Das Schriftbild der Neuen Musik* (E.Karkoschka) ce anvisajează reperele grafic-componistice evidenţiind optim procesul transformării notaţiei (renunţarea la simbolurile uzuale,crearea noilor semne şi diversitatea anarhică a acestora, cazurile în care notaţia tradiţională nu apare decît sporadic şi mai mult ca o simplă referinţă, partiturile muzicii concrete şi electronice ş.a.m.d.). Aceste etape au condus astfel pe o altă cale decît cea intenţional-conţinutistică amintită în debutul prezentării, la muzica conceptuală, respectiv cu precădere la una dintre posibilităţile de ilustrare (cea grafică) a ideilor acesteia. **Eteralul-figură** îşi va găsi prin urmare şi o motivaţie ereditară, o

https://biblioteca-digitala.ro

descendență firească în afișarea sa frustă, ca și consecință ultimă a unui parcurs novator ce traversează granița dintre sonor și vizual.

Într-un studiu realizat în 1970, referitor la *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană*, Luminița Vartolomei remarca pentru cazurile de conceptualism integrate cercetării, că "apariția acestor tipuri de compoziții muzicale este poate cel mai interesant fenomen de intercondiționare, de interdeterminare a artelor, ce s-a produs pînă în prezent"[28], pe linia îmbogățirii notației presupuse de modificările survenite în concepția componistică. Pe aceeași linie de opinie se situează și Marie Claire Lemoigne-Mussat în prezentarea expoziției sale de partituri organizată în 1981 - *Musiques à voir*, prin observația că "trebuie ținut cont în ceea ce privește transformarea notației, de noile raporturi care s-au instaurat între artiștii plasticieni și compozitori, reuniți într-o reflecție comună asupra actului creator în societatea contemporană"[29].

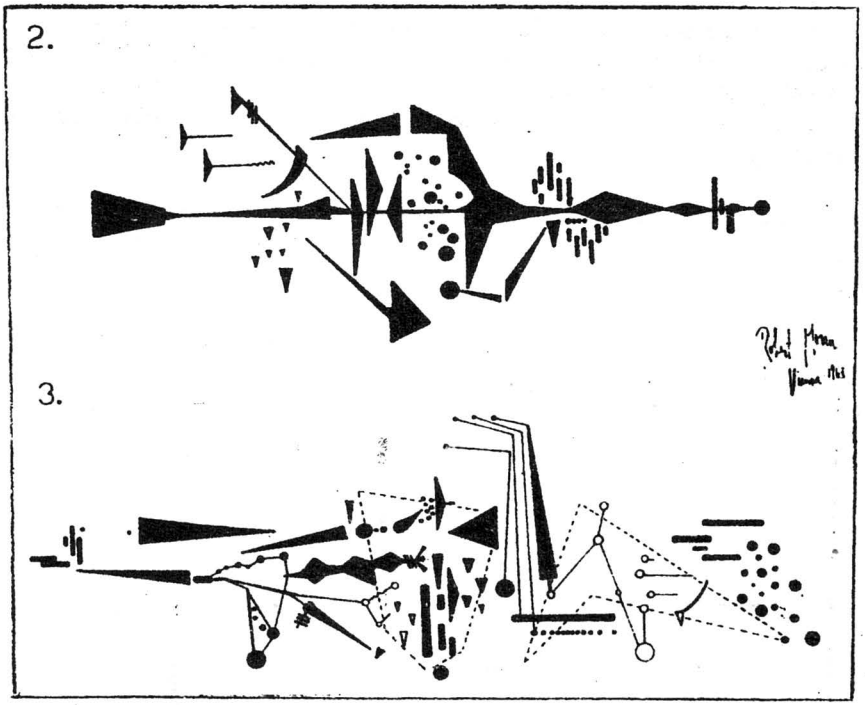
Fenomenul se pare că este prin proveniență american. Earle Brown (părintele conceptualismului grafic) "recunoaște că a fost influențat mai mult de pictură și sculptură decît de exemplele muzicale; A.Calder i-a sugerat ideea mobilității unei opere, iar Pollock, dinamismul și spontaneitatea"[30]. Experimentele sale timpurii (1952 - vezi ex.1), definitorii ale grafismului conceptual, vor oferi respectivei tendințe artistice în perioada următoare, o dimensiune internațională (ceea ce a și dorit să sublinieze mai sus menționata expoziție).



https://biblioteca-digitala.ro

apărut în *Notation. Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge für Neue Musik) Mainz 1965.

Robert Moran este de altfel cel care va numi conceptualismul grafic - **musique à voir**, ilustrîndu-şi convingător inovaţia terminologică prin partiturile sale, dintre care *Four visions* sînt poate cele mai sugestive. Exemplul 2 înfăţişează două dintre aceste viziuni sonore într-o corespondenţă uimitoare (urmărită sau nu) cu unele picturi ale lui Georges Mathieu, adevărate exerciţii sau studii aproape obsesive în jurul aceleiaşi forme. O confirmare sine qua non a aserţiunii că "arta modernă nu mai produce opere, ci modelul modului de a produce opere, rezultatul ei fiind nu un obiect unic, ci un program stilistico-retoric, ce sugerează o clasă fără a o epuiza"[31] . Traducerea în sonor a unor atari imagini vizuale asociative este înlesnită de către Moran relativ la partiturile menţionate, printr-o legendă ce conţine explicaţiile simbolurilor grafice incluse în desene, indicînd cu precădere diferenţieri de intensitate, moduri de atac, densităţi sonore variate.

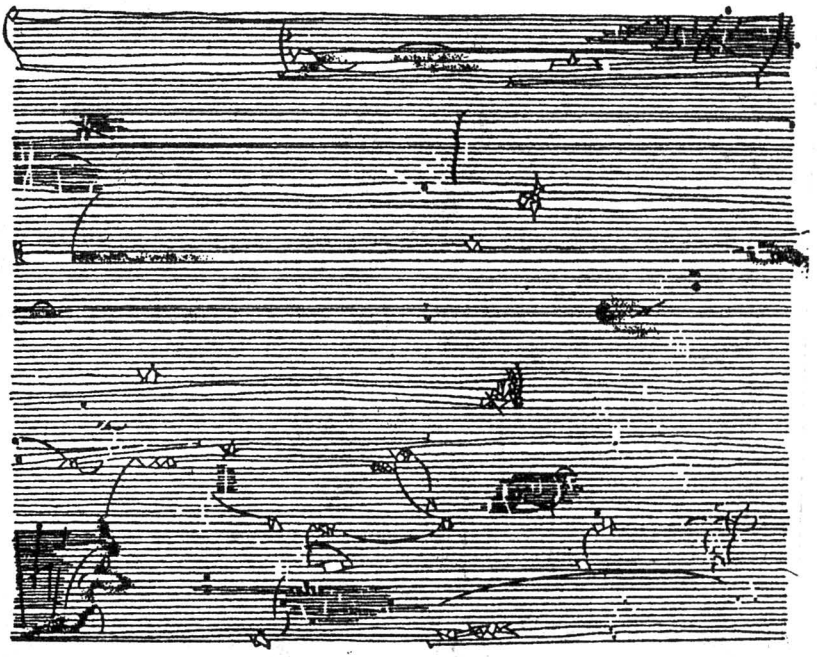


apărut în *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Erhard Karkoschka), Ed.Moeck, 1966.

Sylvano Bussotti apare de asemenea ca un reprezentant referenţial al grafismului conceptual, asumîndu-şi însă o manieră mai conservatoare, în sensul păstrării unei legături (mai mult sau mai puţin evidente) cu notaţia tradiţională. Exemplul piesei nr.3 din ciclul *Five piano pieces for David Tudor* (1959) oferă în ansamblul său o potenţială imagine atît a începutului cît şi a sfîrşitului scrierii muzicale. Sugestia unor portative cu multe linii asemănătoare celor cu 13 linii din perioada medievală (uzitată şi de E.Brown

https://biblioteca-digitala.ro

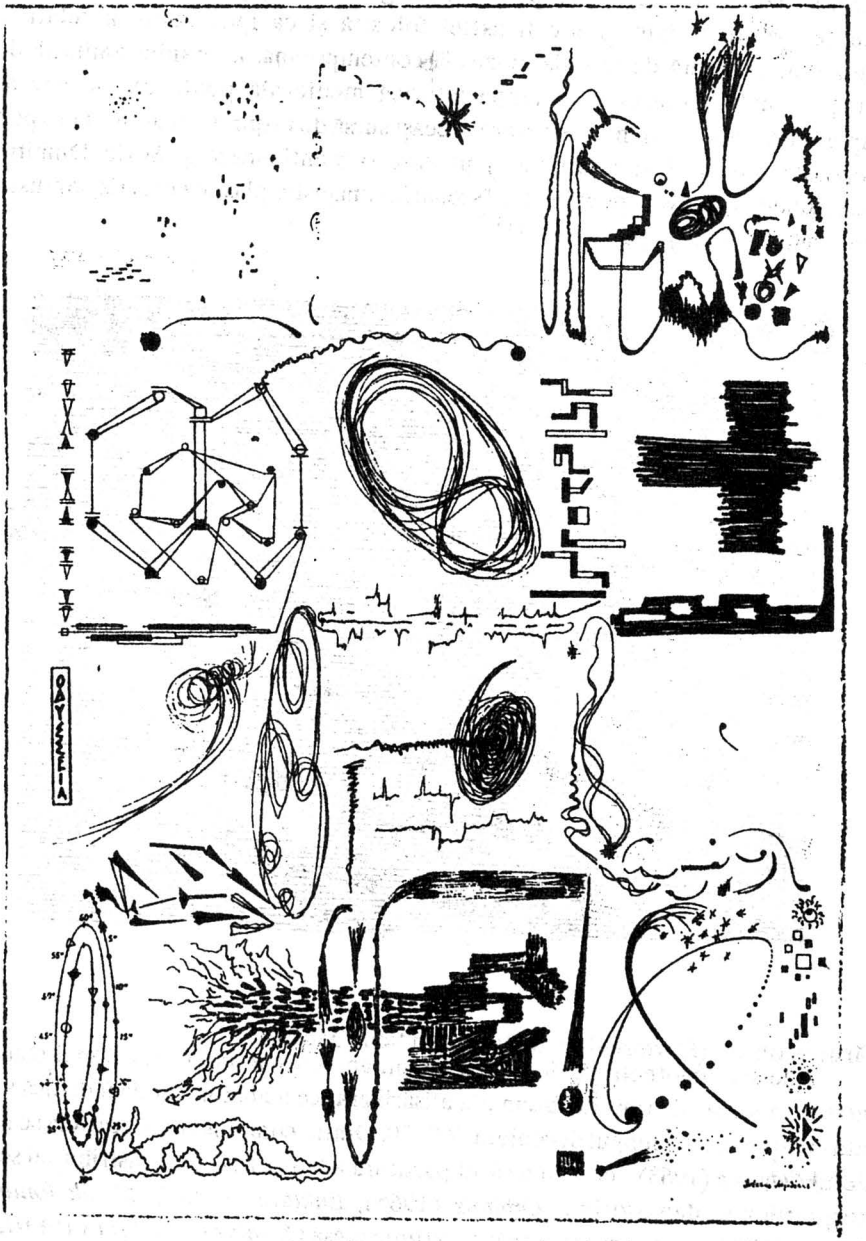
în lucrarea *November 1952* - caz premergător grafismului) pe care se înscriu diferite accidente evenimențiale, poate fi astfel folosită și ca ipostaziere a relativizării contururilor, adoptată de notația muzicală contemporană, la granița amintită dintre sonor și vizual. Trimiterea la etapa istorică medievală poate că nu este astfel întîmplătoare, dacă luăm în considerare aceeași sursă de inspirație a unor opere plastice conceptuale (cu motivație profundă) pe care o menționează și Sorin Dumitrescu: manuscrisele respectivei epoci în care "scenariul imagistic-plastic era scris, iar discursul verbal (cuvinte, litere) apărea pictat"[32].



apărut în op.cit. (Darmstädter Beiträge für Neun Musik)

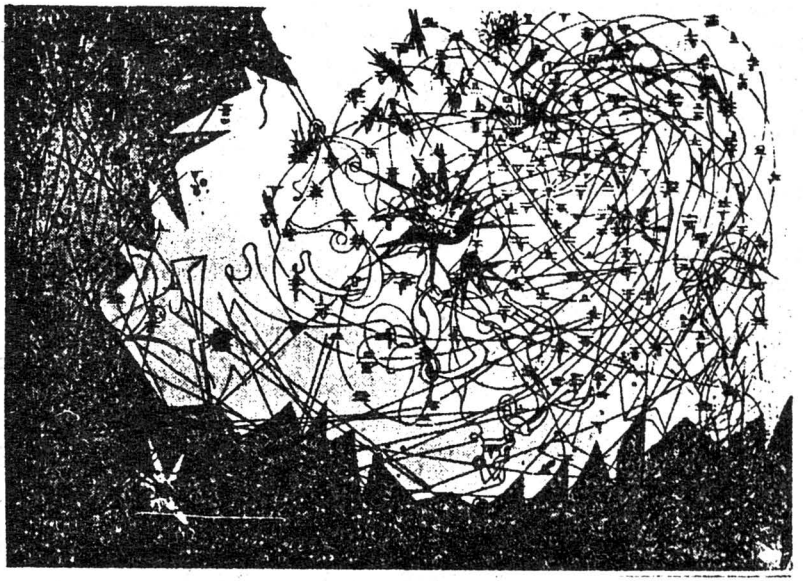
Anestis Logothetis se dorește așa cum am afirmat anterior, cel mai consecvent dintre compozitorii atrași de fascinația afișării grafice a ideilor, căreia îi dedică aproape toată creația sa, de-a lungul deceniului '60-'70. Dintre componentele acesteia se remarcă baletul *Odyssée* (1963) - ex.4, la a cărui partitură adaugă și schema distribuției scenice a interpreților și dansatorilor, *Orbitals* (1965), *Enklaven* (1966), *Musik fontaine für R.Moran* (1972) etc. Un caz aparte îl constituie piesa *Cycloide I, II, III și I+II+III*, în care autorul propune o suită de imagini sonore (ca "unități posibile ale fluxului muzical, avînd în cadrul coeziunii generale, o coeziune particulară sporită"[33] ce se suprapun ulterior într-un desen integrator, necesitînd o abordare holistică (ex.5)

https://biblioteca-digitala.ro



apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

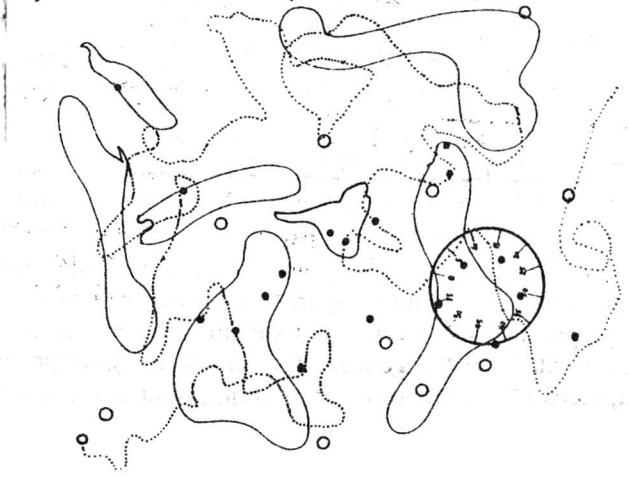
https://biblioteca-digitala.ro



apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

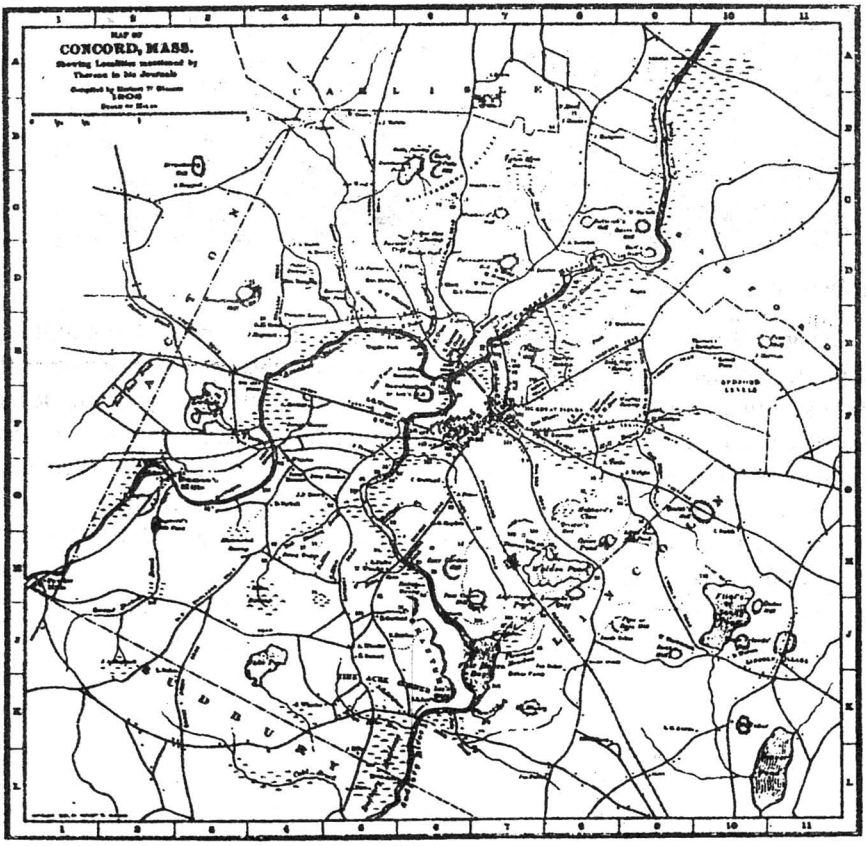
Desigur că, nici John Cage nu a rezistat tentației de a se "converti" la conceptualism (fie el grafic, textual sau schematic, după cum vom demonstra), replicile sale grafiste numindu-se *Fontana mix, Variații 1, Cartridge Music* sau *Solo for voice 3*, pentru a le indica pe cele mai reprezentative. Aceste partituri se află însă înscrise pe direcția estetică proprie compozitorului american (cotidian-dezordine-hazard), ce aduce derizoriul în artă prin **ideea de a nu avea idei**. De altfel, se pare că J.Cage a organizat la New York o expoziție de partituri, pe care în virtutea spiritului comercial, le-a vîndut ca desene.

Cartridge Music (1960) - ex.6, nu este bunăoară altceva decît traseul de urmat al "interpreților" dotați cu cîte un microfon ce ating diferite obiecte din sală, al căror zgomot este amplificat și transmis auditorilor (estetica bruitistă).



https://biblioteca-digitala.ro

Solo for voice 3 (1970) - ex.7 (song with electronics) se validează pe linia aceluiași empirism, comportînd totuși o idee grafică: **harta** (Map of Concord) oferită ca sugestie de parcurs sonor. Iată însă care sînt indicațiile de interpretare notate de Cage: "Using the map of Concord given, go from Fair Haven Hill (H7) down the river by boat and then inland to the house beyond Blood's (B8). Turn the map so that the path you take suggests a melodic line (reads up and down from left to right). The relation of this line to voice range is free and this relation may be varied. The tempo is free. Change electronics at intersections and/or when mode of travel changes. Use any of the following words by Henri David Thoreau as text. The different type faces may be interpreted as changes in intensity, quality, dynamics. Space on the page is left for the performer to inscribe the vocal path chosen from the map"[34].

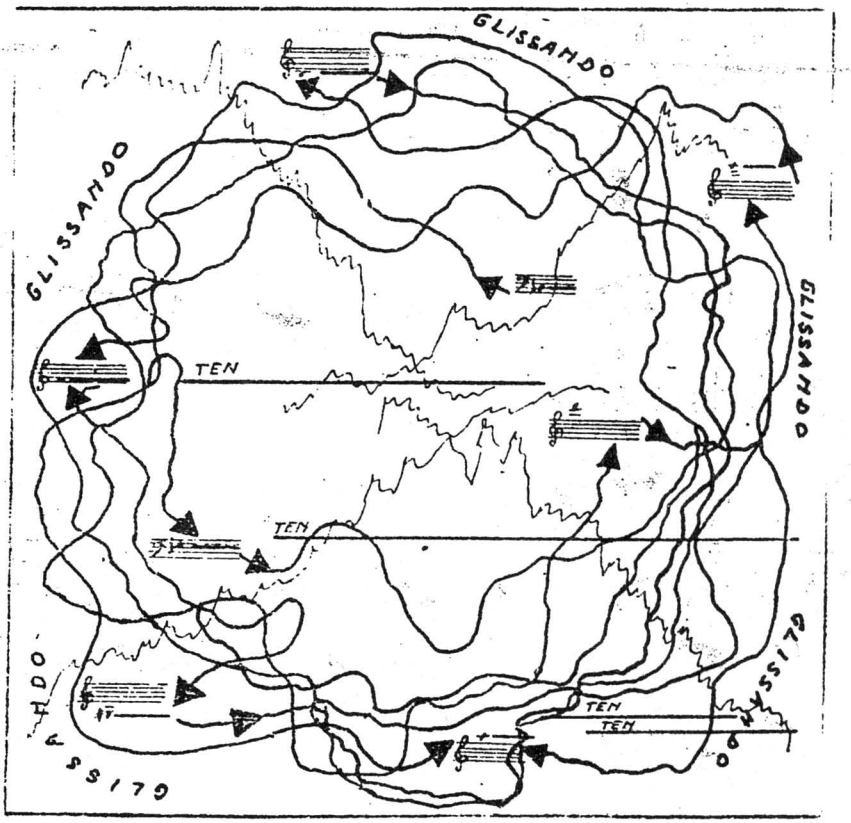


apărut în volumul *John Cage* (Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), Ed. Musik Konzepte Sonderband, 1990

Un caz analog de sugestie muzicală, recte de hartă, de data aceasta camuflată, ascunsă (este vorba de harta României) îi aparține lui Alexandru Hrisanide. Exemplul ilustrat (nr.8) reprezintă una din cele cinci secțiuni improvizatorice ale lucrării *Soliloquium x 11*, realizată în 1968 (cu doi ani înaintea lui Cage), confirmînd observația lui Walter Wiora, aceea că "notația ca desen al compoziției este o abstracție vizibilă

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea hărții"[35]. "Elementele stabilite de compozitor (8 înălțimi și 4 momente de glissando-2 cu sens ascendent, 2 cu sens descendent) se constituie în două tipuri de structură: fascicul sonor imobil și fascicul sonor mobil, direcționat. Un al treilea tip de structură - improvizația (liberă la nivelul tuturor parametrilor sonori) alternează după voia interpreților cu celelalte două. Ordinea este deci absolut liberă în această articulare a microstructurilor[36].

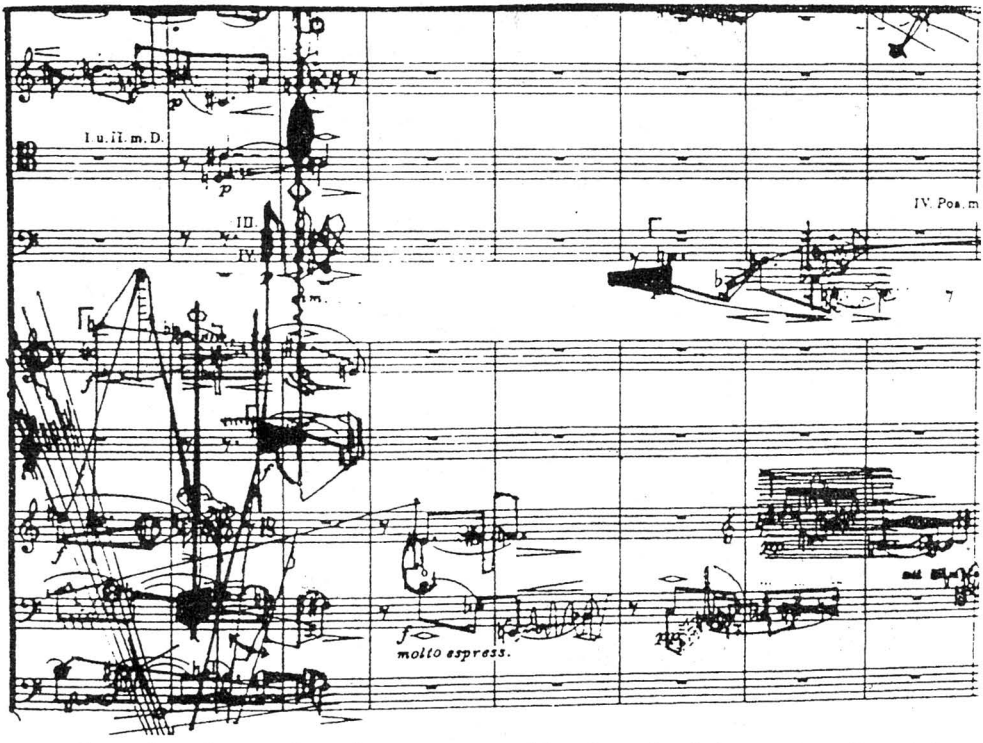


apărut în *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană* (Luminița Vartolomei), Studii de muzicologie, vol.VI, 1970.

În sfîrșit, o situație particulară a conceptualismului grafic se conturează din experiențele lui Martin Davorin Jagodiç, în care acesta "pătează" diferite partituri alese din repertoriul tradițional consacrat, oferindu-le ca atare interpreților. O provocare deci a imaginației, pe marginea sau de deasupra unor stiluri, a unor muzici existente. Exemplul ales spre edificare este *Variations sur op.16* de Schönberg, alegere deloc

https://biblioteca-digitala.ro

întîmplătoare, dacă ne gîndim și la variațiunile pe op.17 de același compozitor, respectiv la o anumită preferință (obsesie) a lui Jagodiç pentru muzica autorului indicat, pe care de altfel o și mărturisește într-un fragment eseistic publicat în revista *Le Lumen*: "Ultimul kilometru a fost mai dificil; din fericire mi-am amintit (nu știu cum) o melodie de Schönberg; un motiv, mai exact, cîteva sunete din acea frază mi-au sunat în cap pe parcursul întregii porțiuni de drum. Era obsedant și reconfortant în același timp (...). Este curios, acum sînt incapabil să- mi amintesc acea melodie"[37]. Lucrările grafice ale lui Jagodiç, sînt așadar niște suprapartituri, sau supra-imagini care se pliază pe opusul (fragmentul) de referință și pe care trebuie să-l transforme, să-l distorsioneze (un fel de metastil?). Acest demers propune în consecință o privire de la altitudinea unei noi concepții asupra unor "obiecte" date, în unele cazuri chiar o parodiere.



Se mai cuvin menționați pentru aportul lor în teritoriul vast al grafismului, al "muzicii de văzut" cum a numit-o Moran și alți compozitori ca Dieter Schnebel, Iancu Dumitrescu sau Costin Miereanu (vezi partitura acestuia din urmă, a lucrării *În noaptea timpurilor*, reprodusă în studiul amintit al Luminiței Vartolomei). În ceea ce-l privește pe D.Schnebel, care a fost de altfel un reprezentant cert al textcompoziției, ideea sa pentru conceptualismul grafic se adresează neapărat unui dirijor (de exemplu *Visibile Music 1* pentru un dirijor și un instrumentist), singurul căruia îi acordă credit în ceea ce privește reacția la stimuli vizuali, interpretul (considerat un individ fără imaginație) urmînd doar să acționeze la gestul acestuia într-un adevărat lanț de semne și semnale.

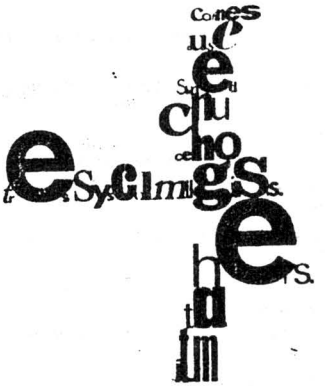
https://biblioteca-digitala.ro

Grafismul este prin urmare cazul cel mai ambiguu, expunînd de multe ori "unități de conținut indefinibile, sau **nebuloase de conținut**" (U.Eco), dar totodată și cel mai frecvent abordat de compozitorii antrenați în aventura conceptuală. După cum se poate observa, executantul unor atari partituri este solicitat spre interpretarea unor adevărate "galaxii textuale", lipsite de o regulă previzibilă, definind tipul de fenomene artistice cărora Lévi-Strauss le nega capacitatea articulatorie.

Avînd în vedere că "imaginea poate reprezenta însă orice realitate a cărei formă o are" (Wittgenstein), conceptualismul grafic se va profila prin analogie cu cel textual, ca un fel de **testcompoziție** pentru interpreții acestuia. Un test de imaginație creatoare ce face apel la fondul aperceptiv sintagmatic al celui pus în situația de traducere sonoră, la depozitul de tipare, topici și tehnici structurale al memoriei, acționată de stimuli vizuali. De aici și necesitatea unei **deschideri** a conștiinței interpretului, pentru a putea recepta "impresia" grafică, spre sondarea ființei sale abisale și a simțului temporal intim.

Grafismul este văzut deci și ca "mijlocul cel mai **simplu** de materializare a conceptului de deschidere și reciprocitate"[38] așa cum aprecia Marie-Claire Lemoigne Mussat, de unde și atracția cea mai puternică pe care a exercitat-o în rîndul creatorilor, ca posibilitate figurativă a dezideratului conceptual.

Partitura este însă o virtualitate după cum am afirmat, ce se întrupează, prinde viață în momentul execuției. Unii compozitori au avut în consecință ideea implicării publicului în ecuația sa existențială, prin eludarea acelei **participation froide**, inventînd ceea ce a rămas cunoscut sub numele de **diapo-musiques**. Această titulatură desemnează proiectarea pe ecran a imaginilor-stimuli (diapozitive) pentru ca spectatorul să fie martor (chiar și activ) al relației dintre partitură și execuție, respectiv dintre stimul și reacție. Au avut loc așadar concerte în care s-au "vizionat" lucrări de Kagel, Moran, Logothetis, Cage - acesta din urmă speculînd în felul său caracteristic numita oportunitate de difuzare, prin conceperea unor partituri (**Sixty- two**) aflate la granița textcompoziției, ce impune ideea de perspectivă (ex.10).



apărut în op.cit. (Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn)

Prin permutarea unor straturi inscripționate suprapuse arbitrar, se favorizează astfel o citire multiplă a imaginii - pe orizontală, verticală și în adîncime, într-o proiectare deci, tridimensională.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

1) Crăciun, Gheorghe, *Respirație alfabetică*, în Interval 4-5, Buc., 1991, p.4

2) Vieru, Antel, *Conceptualism*, rev.Ramuri, Buc., 1983

3) Celant, Germano, *Le livre comme travail artistique (1960- 1970)*, în VH 101, nr.9/1972, Paris, Ed.Essellier, p.7

4) Celant, Germano, op.cit., p.9

5) Celant, Germano, op.cit., p.10

6) Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, E.P.Dutton & Co, INC., New York, 1972, p.VIII

7) Celant, Germano, op.cit., p.14

8) Celant, Germano, op.cit., p.18

9) Atkinson, Terry, *Introduction from Art Language*, în op.cit., p.10

10) Celant, Germano, op.cit., p.5

11) Nemescu, Octavian, *Muzica imaginară, consecință și potență*, în Arta nr.3/1990, p.61

12) Dâmboianu, Anton, *Climatul apariției*, în arta nr.3/1990, p.10

13) Celant, Germano, op.cit., p.7

14) Iorgulescu, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed.Muzicală, Buc., 1991, p.151

15) Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Ed.Muzicală, Buc., 1973, p.66

16) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.67

17) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.68

18) Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed.științifică și Enciclopedică, Buc., 1982, p.235

19) Eco, Umberto, op.cit., p.59

20) Eco, Umberto, op.cit., p.59

21) Eco, Umberto, op.cit., p.59

22) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.56

23) Eco, Umberto, op.cit., p.61

24) Eco, Umberto, op.cit., p.221

25) Eco, Umberto, op.cit., p.218

26) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.151

27) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.151

28) Vartolomei, Luminița, *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană*, în Studii de muzicologie vol.VI, Ed.Muzicală, Buc., 1970, p.318

29) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, *La partition graphique dans la musique contemporaine*, în programul expoziției *Musique à voir*, Rennes, 1981

30) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, op.cit.

31) Drișcu, Mihai, *Pasaje dintr-un îndreptar minim*, în programul expoziției *Scrierea*, București, 1981

32) Redlow, Theodor, *Sorin Dumitrescu*, în Arta nr.3/1990, p.14

33) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.20

34) Cage, John, partitura lucrării *Solo for voice*, în vol. *John Cage* (Heinz Metzger und Rainer Riehn), Ed. Musik Konzepte Sonderband, 1990

35) Stan, Radu, *Scrierea în muzică*, în op.cit. (exp.*Scrierea*)

36) Vartolomei, Luminița, op.cit., p.312

37) Jagodic, Martin Davorin, *Fuseaux horaires*, în *Le Lumen*, Trois Cailloux-Maison de la Culture d'Amiens, 1985, p.61

38) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, op.cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Summary

From the multitude of aesthetic phenomena that can be pointed out in our century, which has been so much subject to controversy, conceptualism comes to the fore in the years '65-'70, as an **art of ideas**, concerned with the author's taking shelter in the conception of the work, by giving up the specific materialization of the latter. The run-away from matter (sound, colour), degraded at the time by destructive experiences which imply the daily and the insignificant in art - towards idea, represented, maybe, one of the noblest of this creative phase, an ethical reaction of recovering the artistic message. In music, a possible sistematization points out four types of conceptualism: graphic, textual, formal, schematic, each trying to envisage a certain model of formal elaboration (the syntagm of the work) in various hypostases of presentation (drawing, word, formula, scheme), which brought back the topic of **object-score**. The particularities of conceptualist orientation within the sonorous territory are, however, determined by the necessary medial intervention between the artistic object and the receiver, the interpreter, from whom a difficult creative mission is required, based on the behaviouristic principles as stimuli. By a careful and manifold research of the phenomenon, one may consequently appreciate the positive intentionality of the conceptualist orientation (as a welcome counterpart of **non-significant art** and of **non-substance**), which in the end contributed to bringing back to the fore the deep fundaments of creation.

https://biblioteca-digitala.ro

Unele implicații ale teoriei arhetipurilor în psihopedagogia instrumentală

Mircea Dan Răducanu

Munca de o subtilă complexitate a profesorului de instrument cuprinde ca principală componentă și mult disputatul domeniu al hermeneuticii muzicale, zonă de interes central în formarea profesionistă a viitorilor interpreți și pedagogi.

Obiectul cercetării de față îl constituie fundamentarea unei ipoteze metodologice originale privind modalitatea intervenției persuasive a profesorului de instrument în planul coordonării interpretării elevului (studentului), bazată pe o reconsiderare a raportului între așa- zisa intuiție muzicală și procesul decodării ectosemantice a textului muzical. În argumentarea care doresc să o prezint, voi pleca de la un citat semnificativ dintr-o importantă lucrare teoretică [1] : "Atribuirea prea timpurie a unor semnificații, trecînd peste structurile gramaticale corecte, duce la încălcarea intențiilor compozitorului, ține de un subiectivism al interpretului pentru a-și etala propriile sentimente, fără a se strădui să le descopere pe acelea ale compozitorului".

Urmare a unei îndelungate experiențe în calitate de pedagog și interpret, consider că demersul complex al elevului (studentului) de a tălmăci o piesă muzicală, este necesarmente precedat de un fenomen pe care l-am putea numi "rezonanță" (sau "nonrezonanță") a acestei muzici în conștiința sa. Dacă această "rezonanță" nu se produce în mod spontan, sau dacă ea este doar mimată, orice eforturi ulterioare ale profesorului în sensul decodării ectosemantice nu vor reuși decît ridicarea unui edificiu steril, produsul viu al acestui demers - interpretarea - neputînd în nici un fel să ajungă la o autenticitate a expresiei, aceasta rămînînd la nivelul elaborărilor abstracte și lipsite de palpitul sensibil al emoției artistice. Tot atît de neavenită este și traducerea concepției din citatul de mai sus în act pedagogic, fapt întîlnit adesea din păcate în practica școlară curentă și concretizat într-o uzuală formulă metodologică: "întîi înțelegem și învățăm textul (cu structura și detaliile sale tehnice) și apoi ne ocupăm de interpretare"... Nu pot fi de acord nici cu această viziune, pentru simplul fapt că o îndelungată practică în învățămînt îmi confirmă contrariul. Dar să intrăm în detaliile chestiunii.

Căutînd explicații pertinente în favoarea importanței și rolului așa-zisei **intuiții** muzicale în abordarea procesului de îndrumare a interpretării, am ajuns la o reconsiderare a teoriei arhetipale a "inconștientului colectiv" a lui Carl Gustav Yung, prin care acestea găsesc o explicare a posibilității de comunicare umană și artistică în general. În concepția lui Yung, **arhetipurile** sînt "posibilități reprezentative moștenite care renasc din nou cu fiecare ființă umană; aceste forme pot produce la indivizii cei mai

https://biblioteca-digitala.ro

diferiți reprezentări și reacții practic identice, a căror origine n-ar putea fi atribuită nici unei experiențe individuale. Ele constituie modele primitive, forme simbolice, imagini sau scheme renăscute, exprimate în cultura popoarelor și a căror totalitate definește inconștientul colectiv"[2)].

Pregnanța arhetipurilor în conștiința umană, ca și în comunicarea artistică, a suscitat și atenția compozitorului și muzicologului C.D.Georgescu, care dezvoltă o interesantă teorie asupra arhetipurilor muzicale.[3)] "La nivelul receptării operei de artă - spune acesta - personalitatea "creatorului" se confundă, se suprapune cu cea a "receptorului", amîndoi "rezonînd" prin intermediul unor arhetipuri care le depășesc personalitatea fizică și psihică proprie, unindu-i în aceeași creație comună".[4)]

Făcînd apel la un limbaj subconștient existent anterior perceperii și decodării în plan semantic a muzicii, C.D.Georgescu sugerează unele **simboluri arhetipale**, posibile suporturi exterioare ale arhetipurilor muzicale: **bipolaritatea** (cuprinzînd în sfera ei de la elemente aflate în simplă opoziție în planul spațiului sau al timpului muzical, pînă la concepte cum sînt **continuitate-discontinuitate, ordine-dezordine**), **raporturile numerice** (proporțiile, simetriile) etc. Aprofundînd această teorie a arhetipurilor în muzică, am ajuns la concluzia că ea poate constitui o posibilă explicație teoretică fundamentală a unor concluzii empirice reieșite dintr-o experiență subiectivă. În acest sens voi încerca în continuare să aprofundez cîteva idei doar sugerate în lucrarea sus-amintită, căutînd să demonstrez că prin specularea unor implicații a teoriei arhetipurilor muzicale în pedagogia instrumentală se poate statua o teorie metodologică sensibil diferită față de cea amintită la începutul acestui studiu.

În complexul demers al pedagogiei interpretării, profesorul coordonează elementele componente ale discursului muzical elaborat de către elev (student) - pe care le denumesc "elemente de opțiune subiectivă"[5)] - elemente care, coroborate, concură la închegarea unui întreg inteligibil - expresiv în care se constituie interpretarea finită a acestuia. Este vorba în principal de dinamică, metroritmică, agogică, înălțime, timbru. La cea mai sumară cercetare a acestor concepte, se observă că ele stau sub semnul bipolarității, fie că este vorba de componente spațiale sau temporale.

Astfel, **intensitatea** (dinamica) are ca poli opuși minima și maxima amplitudine (*ppp-fff*), **durata** (metroritmica) - valori minuscule și valori mari, **tempoul** - mișcări foarte lente și extrem de rapide, **înălțimea** - minima și maxima frecvență (sunete grave și înalte), **timbrul** - calitativ (expresiv) și necalitativ (inexpresiv) etc. Aceste polarități sînt eminamente arhetipale căci sînt sesizabile de către elevi pe treptele incipiente ale școlarizării instrumentale, profesorul fiind capabil ca prin simpla lor punere în valoare în conștiința elevului, să-i deschidă acestuia calea către elaborarea printr-o **motivație muzicală intrinsecă** a celui mai simplu discurs muzical în primele ore de instrument.

Pătrunzînd mai adînc în lumea conceptelor reprezentative bipolare ale arhetipurilor, depistabile în pedagogia interpretării, ne oprim asupra noțiunilor de **continuitate - discontinuitate**, aflate de asemenea la îndemîna "intuiției" primare, dar nevalorificate de obicei suficient din punct de vedere didactic de către pedagogi. Cît de artificioasă poate fi o interpretare care nu este bazată pe existența la interpret a acelui "simț al frazei" sau al formei, cum îndeobște este denumit acest dat arhetipal! Practica pedagogică dovedește cu prisosință faptul că inexistența în subiectul interpret (elev, student), a unor "predispoziții" privind capacitatea de "susținere" a unei fraze sau cea de "construcție arhitectonică" a unor suprafețe mai întinse de muzică face ca munca

https://biblioteca-digitala.ro

profesorului în direcția realizării la acesta a unui discurs susținut expresiv, să se concretizeze într-o falsă continuitate, trădîndu-și cu ușurință caracterul discontinuu și hibrid. Mai complexe sînt conceptele (tot bipolare) de **ordine-dezordine** care, poate, ar necesita un studiu aparte prin numeroasele implicații pe care le generează. De altfel, compozitorul Ștefan Niculescu dezvoltă într-un pertinent studiu [6] o concepție originală asupra raportului între aceste concepte în plan individual și la scara colectivă. Dincolo de orice clasificare și sistematizare posibilă, aspectul pe care doresc să-l evidențiez aici este că o conștiință muzicală individuală incipientă poartă în ea sensul primar al ordinii (prin care înțelegem simțul formei și al echilibrului) sau al dezordinii (prin care înțelegem lipsa acestora). Această remarcă se referă și la capacitatea de redare inteligibilă (prin intermediul instrumentului) a unor elemente inițial nebuloase, dar prin care se realizează reperele unei construcții formale elaborabile ulterior. În demersul persuasiv al ordinii vizînd trebuința de realizare formală, profesorul va apela la concepte cum sînt: **începutul - desfășurarea - punct culminant - sfîrșit**, aflate la îndemîna bunului simț muzical elementar, pentru a putea activa premisele unui ulterior eșafodaj de cunoștințe din domeniul structurii și sintaxei discursului muzical.

Cea mai interesantă expresie a existenței arhetipurilor muzicale și a uriașei lor potențialități latente în formarea și modelarea capacității de dezvoltare a elevului (studentului) instrumentist mi se pare a fi cea privitoare la raporturile numerice exprimabile prin proporționalitate și simetrie. Ele își găsesc expresia în celebra serie a lui Fibonacci, precum și în principiul "secțiunii de aur" (care este un corolar al acesteia) fiind detectabile în structura tuturor formelor artistice. Bazîndu-se însă pe specularea unui simț al proporției bazat pe ritmuri ancestrale supraindividuale, subordonate acestor legi universale, profesorul își asigură un fundament psihologic de neînlocuit în demersul lui de inoculare în conștiința elevului a unei experiențe seculare prin mijloace logice și mai ales exologice.

Doresc să fiu bine înțeles. Nu în raporturi matematice (între numărul de măsuri - spre pildă) stă cheia speculării existenței arhetipului în cadrul actului persuasiv, ci în reflexia acestui raport în conștiința interpretului sub forma **simțului proporției** care, dacă nu se lasă depistat în perioada incipientă a școlarizării, nu poate fi ridicat la cotele cerute de o autentică profesionalizare nici prin cele mai măiestrite procedee pedagogice. Susținînd că arhetipurile exprimate în simbolistica proporționalității constituie însuși fundamentul structurii comunicării muzicale, nu pledez în nici un fel pentru un sistem abstract, bazat pe proporții și relații ambigue, nedefinite. Din contră, acesta va trebui să concure, alături de celelalte elemente ale simbolisticii arhetipale, la plămădirea gustului și concepției interpretative ale interpretului, pe orice treaptă de școlarizare s-ar afla acesta.

Desigur, nu pot lipsi din această sumară enumerare **arhetipurile stilistice**, fără existența cărora așa-zisa tradiție interpretativă ar deveni o noțiune cu clasă vidă. Așadar, consider că există și o componentă arhetipală stilistică în fiecare individ înzestrat muzical, căci altfel nivelul liberei opțiuni - în cazul sintalizării unei concepții interpretative subiective - ar tinde către infinit, transformînd orice tălmăcire într-un act de subiectivism necontrolat. Or, în cadrul primei decodări spontane a unui text, se poate observa cum fiecare interpret optează diferit pentru valorile ce le conferă diferitelor elemente (de opțiune subiectivă) ale discursului muzical - **în anumite limite** - care reflectă măsura pregnanței arhetipului stilistic în subconștientul său. La rîndul ei, măsura acestei

https://biblioteca-digitala.ro

pregnanțe este direct proporțională cu măsura respectivei dotări muzicale native și se poate concretiza între vagi intuiții (mai mult sau mai puțin corecte din punctul de vedere al unui observator extern) și o siguranță cvasi-definitivă în atitudinea interpretativă (care uneori nici nu suferă modificări esențiale sub influența decodării efectuată în cadrul actului pedagogic).

În concluzie, doresc să subliniez faptul că susțin un atare scenariu al școlirii elevului instrumentist, în care modelarea auzului intern al acestuia să fie realizată pe baza depistării și apoi a completării modelelor sale arhetipale prin dezvoltarea lor ulterioară ca modele auditive culte, profesioniste și conștiente. De asemenea consider că este esențial să se dezvolte la elev **capacitatea de rezonare ca reacție primordială** la prima lectură a textului, capacitatea pe baza căreia se vor eșafoda ulterior o motivare și o consolidare prin decodarea ectosemantică, ea rămînînd însă pînă la finele actului interpretativ finit în prim planul atenției profesorului. Drumul invers, în care în virtutea "fidelității" față de text și a profesionalismului, acesta este fetișizat, mi se pare sterp și inexpresiv, pur raționalist, închizînd definitiv elevului calea spre autentica artă.

Desigur, domeniul arhetipurilor, ca orice domeniu al psihologiei subconștientului, este o zonă mai puțin cercetată; studierea ei mai aprofundată și în plan muzical-interpretativ, va putea contribui în viitor la realizarea unei metodologii funcționale, dinamice, de optimizare a pedagogiei interpretării instrumentale.

Bibliografie selectivă

1. Pittiș, A., Minei - *Tratat de artă pianistică*, Buc., Edit.Muzicală, 1982, p.51
2. 3. 4. Georgescu, C.D. - *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în *Studii de muzicologie*, vol.XVII, Buc., Ed.Muzicală, 1983
5. Răducanu, M.D. - *Principii de didactică instrumentală*, manuscris aflat la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.
6. Niculescu, Ștefan - *Interferențe posibile*, în *Arta*, tom XVII, nr.9-10, București, 1980

Summary

The aim of this study consists in the substantiation of an original methodological hypothesis concerning the modality of the instrument teacher's persuasive intervention on the level of coordinating the pupil's interpretation, based on a reevaluation of the relation between the so-called musical intuition and the ectosemantic decoding process of the musical text. In this respect, calling on Jung's archetype theory, invalidating the concept through which the interpreter can allot aesthetic significances to a text in the decoding process only after realizing its grammatical structure, the present study promotes the idea of the incipient "resonance" of the interpreter in his relation to the musical text, resonance which precedes and directs the act of the interpreter's professional decoding. Adopting this methodology, the principle of "fidelity" towards the text is safe from a certain fetishism where the aesthetic meaning appears as a subsequently derived addition, and not as a fundamental ethos which determines the decoding spirit itself.

https://biblioteca-digitala.ro

Ipostaze noi în evoluția muzicii bizantine și de tradiție bizantină în evul mediu românesc

Titus Moisescu

Prezența unui număr important de manuscrise muzicale în biblioteci și arhive românești, datînd din secole mult îndepărtate de epoca noastră, în care se păstrează muzica bizantină și de tradiție bizantină a secolelor XII-XVIII, ne-a oferit posibilitatea de a întreprinde cercetări multidisciplinare în domeniul acestei arte străvechi - istoriografice, muzicologice, lingvistice, codicologice etc. Cercetările noastre au urmărit în mod insistent ideea contribuției românești la dezvoltarea acestei arte, ce am făcut noi românii cu muzica bizantină și de tradiție bizantină în practica liturgică a bisericii noastre ortodoxe. De aceea am insistat asupra manuscriselor din secolele XV-XVI, în care a fost păstrată creația psaltilor putneni - Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica - compozitori și copiști români, ale căror nume stau scrise în mod evident pe filele acestor codice. Problemele pe care le suscită cercetarea acestei muzici sînt numeroase și extrem de interesante prin ineditul și consistența lor. Vom încerca deci să urmărim evoluția acestei muzici, oprindu-ne atenția asupra unor noi ipostaze pe care le prezintă această artă în țările române.

Limba de cult în manuscrisele muzicale ale ortodoxismului românesc

Conținutul spiritual al muzicii ce se practică în cultul creștin ortodox este exprimat prin cuvinte, prin textul literar scris sub neumele muzicale, cîntat de psaltul cîntăreț, audiat și înțeles de credincioși în biserică. De aceea este foarte important pentru noi să știm cum era exprimat acest text, în ce limbă se cînta el la strană de psalt sau de grupul coral omofon, știut fiind faptul că încă din cele mai vechi timpuri s-au utilizat în Biserica Ortodoxă Română, ca limbi de cult, latina, greaca, slavona și, în cele din urmă, româna. Pentru o mai precisă documentare ne vom referi în principal la manuscrisele muzicale scrise de români pentru români și păstrate în biblioteci și arhive din țară și străinătate, precum și la cele aduse în România pe diverse căi de circulație și intrate în folosința psaltilor autohtoni.

Așa cum adesea am precizat, în urma unei evaluări aproximative - pentru că încă nu dispunem de un catalog complet - există în fondul românesc peste 250 de manuscrise cu notație neumatică bizantină veche, aparținînd secolelor XII-XVIII (și numărul lor crește odată cu noile investigații întreprinse în biblioteci și colecții particulare). Toate

https://biblioteca-digitala.ro

acestea au fost însă ignorate pînă acum de către istoricii și filologii noștri și, ceea ce este și mai grav, ele continuă a fi ocolite, în ciuda faptului că a fost evidențiat cu insistență conținutul lor liturgic și filologic, și mai cu seamă rolul pe care aceste codice l-ar putea avea în cercetarea istoriei noastre vechi. Iată de ce socotim că problema limbii de cult folosită de-a lungul veacurilor în biserică de români își păstrează actualitatea, trebuind să intre în preocupările lingviștilor, filologilor și istoricilor noștri. Iar dacă istoricii și filologii vor continua să ignore aceste manuscrise - fie din reținerea pe care le-o provoacă necunoașterea muzicii neumatice, fie că le vine greu să renunțe la vechile teorii prestabilite în această chestiune, muzicologii trebuie în schimb să dea o interpretare justă și curajoasă tuturor aspectelor pe care le ridică aceste documente - o realitate vie în istoria culturii române vechi.

Limba de propagare a creștinismului a fost, încă din primele veacuri, limba greacă, considerată a fi "sacră" în întreaga lume creștină, limba în care a fost tradusă **Biblia** ("Septuaginta", care întrunea cărțile Vechiului Testament) încă înainte de a apărea creștinismul, limba în care au fost scrise cărțile Noului Testament. Acesteia i s-a adăugat limba latină, limba în care Sfîntul Hieronim (Saint Jérôme) a tradus **Vulgata** (Biblia în limba latină), între anii 390-405. Ulterior, lumea creștină s-a împărțit: Roma și întreg catolicismul au evoluat sub rigorile limbii latine, iar Bizanțul și ortodoxismul sub acelea ale limbii grecești. În secolul al IX-lea, Bizanțul a trimis pe frații Chiril și Methodiu în Moravia, să propage creștinismul la popoarele slave; ei au răspîndit învățătura creștină în limba slavonă - vechea slavonă bisericească - inventînd alfabetul chirilic, din care au derivat scrierile bulgarilor, rușilor și sîrbilor. Către sfîrșitul secolului al IX-lea (în anul 893), vechea slavonă bisericească a fost declarată, la rîndu-i, limbă oficială în stat și în biserică. Astfel, limbile considerate atunci ca limbi oficiale au fost acestea: greaca și slavona pentru țările ortodoxe din Imperiul Bizantin, iar latina pentru țările care au îmbrățișat catolicismul.

Noi românii le-am utilizat pe toate trei, urme concrete ale prezenței acestora în relațiile oficiale ale statului și ale bisericii putînd fi observate în terminologia creștină intrată în fondul lingvistic românesc. Trebuie făcută însă o delimitare a limbii de cult și de stat de cea a limbii vorbite a românilor, în care se făcea propagarea creștinismului; de asemenea, este necesară și o delimitare între cărțile de cult și cele de învățătură creștină, fiind necesară pentru a înțelege de ce în limba română au apărut mai întîi cărțile de învățătură și ceva mai tîrziu au fost tipărite cărțile trebuincioase cultului propriu-zis. De asemenea este necesar să mai precizăm că nu trebuie să privim fenomenul lingvistic în mod exclusivist; de-a lungul secolelor, limbile utilizate în biserică au coexistat într-un evident paralelism, cu preponderența uneia sau alteia, în funcție de modul în care s-a impus o anumită tendință culturală, o anumită orientare religioasă, de regiunea și domeniul de utilizare, de destinația, conținutul și circulația codicelor și a cărților tipărite și nu în ultimul rînd de pregătirea autorilor și a copiștilor de manuscrise. Sînt numeroase acele codice muzicale în care dualismul greco-slavon, de pildă, se manifestă în toată limpezimea în scrierea aceluiași copist, în cuprinsul aceluiași manuscris. Am considerat cîntarea ca principalul instrument de cercetare și analiză a fenomenului lingvistic în biserică, pentru că aceasta ne oferă adevărata dimensiune a problemei. Ceea ce aude credinciosul în biserică este cîntarea psaltului la strană, care acoperă peste 75% din timpul desfășurării serviciului religios. De aceea este necesar să stabilim în ce limbă cînta

https://biblioteca-digitala.ro

psaltul? Or numeroasele manuscrise muzicale ne ajută în mod concret să dăm răspuns la această întrebare.

În fondul românesc de codice muzicale se păstrează manuscrise datînd din epoci foarte îndepărtate de vremurile noastre. Cele mai vechi dintre ele au fost aduse în țară pe diverse căi de circulație, intrînd în uzul psalților cîntăreți români; toate au textul literar în limba greacă. Printre primele manuscrise muzicale, scrise de români pentru români, cunoscute pînă acum, sînt cele 11 codice de la Putna, din secolele XV-XVI. Datorită acestora am putut stabili faptul că în secolele XV-XVI, în biserica românilor ortodocși, se foloseau două limbi - greaca și slavona - limba română nefiind utilizată, în acea perioadă, ca limbă de cult. Exista deci în cîntarea de strană un dualism lingvistic clar diferențiat; iar dacă trebuie să ținem seama și de credincioșii ce se perindau prin mănăstiri și biserici de mir, care erau români, trebuie să acceptăm ideea existenței unui anumit "trilingvism" evident: limbile greacă și slavonă erau utilizate deopotrivă în biserică, pentru cîntare, iar limba română, în vorbirea curentă a cetățenilor credincioși români. Și tot manuscrisele muzicale din această epocă de "plin slavonism", cum este încă socotită de unii istorici, ne relevă faptul că majoritatea cîntărilor - în proporție de peste 95% - erau compuse și copiate în diverse codice cu textul literar în limba greacă. Toate cele peste 250 de codice vechi muzicale bizantine din fondul românesc sînt scrise în limba greacă, doar cîteva din ele avînd în cuprins un număr mai mare sau mai mic de cîntări în limba slavonă. Proporția este în favoarea limbii grecești, în ciuda unor considerente promovate de istoricii literari. Pînă acum nu am găsit nici un codice muzical în notație neumatică bizantină scris integral în limba slavonă. Dimpotrivă, toate vechile manuscrise muzicale medievale aflate pe teritoriul patriei noastre au textul literar în limba greacă; doar un număr foarte redus din ele au în cuprins și cîntări cu texte în limba slavonă, și anume cîteva codice putnene, datînd din primele decenii ale secolului al XVI-lea, ce conțin și cîntări cu texte în limba slavonă, cele mai multe fiind scrise în *Antologhionul* din 1511 al lui Evstatie Protopsaltul, după care numărul lor se împuținează, astfel încît în manuscrisele apărute după anul 1527 - cînd a fost datat *Manuscrisul de la Dobrovăț* al diaconului Macarie - acestea să se rărească în mod simțitor, pînă la dispariția totală. În nici un manuscris muzical din secolele ce urmează nu există cîntări cu texte literare în vechea slavonă bisericească, fondul nostru de codice muzicale, pe care l-am evocat mai înainte, este complet lipsit de astfel de cîntări. De aceea ne întrebăm: cum se putea susține un oficiu religios în limba slavonă - așa cum socotesc partizanii slavonismului - fără cîntările adecvate limbii respective?

Ținînd seama de datele concrete pe care ni le oferă codicele muzicale, am putea noi accepta ideea vehiculată cu insistență de istoricii sud-dunăreni, precum că "pătura cultă românească a făcut cunoștință cu un bogat tezaur liturgic de origine bizantină numai prin intermediul slavonei"? Unele manuscrise muzicale au în incipitul lor și o gramatică specifică muzicii bizantine, după care discipolii învățau semnele și lucrarea lor. Toate aceste gramatici - și sînt cunoscute peste 70 de astfel de lucrări în bibliotecile românești - sînt scrise în limba greacă; deci psalții mănăstirilor din țările române își făceau instrucția muzicală în limba greacă și nu prin intermediul slavonei. De asemenea, cîntările în uz aparțineau unor creatori bizantini clasici, cunoscuți ca protopsalți, lampadari, maistori la Biserica cea Mare din Bizanț, la Muntele Athos, în Tessalonic etc. Relațiile muzicale ale românilor cu Bizanțul au fost strînse și diversificate, din moment

https://biblioteca-digitala.ro

ce multe manuscrise de origine bizantină și de tradiție bizantină au circulat permanent în principatele românești.

Dacă manuscrisele muzicale putnene din secolele XV-XVI reprezintă principalul argument în a demonstra preponderența limbii grecești în cîntarea liturgică românească, manuscrisele din secolul al XVII-lea întăresc această argumentație. Codicele rămase din această perioadă istorică au sub neumele muzicale numai texte în limba greacă. Pentru muzica religioasă românească, secolul al XVII-lea prezintă un mare interes, atît în ce privește creația, cît și limba de cult în care aceasta a fost practicată. În cele peste 30 de codice muzicale identificate de muzicologii români ca aparținînd secolului al XVII-lea, cîntarea se desfășoară numai în limba greacă, vechea slavonă bisericească dispărînd cu totul. Un nou centru de educație și de manifestare a muzicii își face apariția, chiar de la începutul secolului al XVII-lea, în Mitropolia Ungrovlahiei, la București, după cum găsim notat într-un Antologhion scris de Iacov Arhiereul de la Mitropolia Ungrovlahiei la anul 1624 (Ms.gr. 1096/BAR). Ce ar trebui de semnalat este faptul că începînd cu secolul al XVII-lea, codicele muzicale putnene dispar din circulație, în nici o însemnare nu se mai fac referiri la creația putnenilor, la existența Școlii muzicale de la Putna. Apar nume noi de compozitori și de copiști, ale căror lucrări au fost consemnate în diferite manuscrise ale acestei epoci: Iovașcu Vlahu, elev al celebrului Gherman Neon Patron, care și acesta, la rîndu-i, a petrecut mulți ani la Mitropolia Ungrovlahiei; un Vlad Grămăticul, vameș și crîsnic, apare ca autor al unei stihiri ce stă scrisă într-un Catavasier păstrat în Biblioteca Națională din Viena (Ms.gr. 100), pe filele căruia sînt notate cîteva însemnări din anii 1654, 1682, 1688, 1691, 1711; Callist Ieromonahul scrie la anul 1695 un Stihirar- Triod- Penticostar, ce se păstrează acum în Muzeul din Craiova (Ms.gr. 52). Fondul de manuscrise din secolul al XVII-lea cuprinde o gamă variată de codice, cu structuri diferite: anastasimatare, stihirare, triod-penticostare, irmologhioane, antologhioane, kratimatare, theotokare etc. În felul acesta avem posibilitatea de a aborda cu mai multă concretețe cele trei stiluri de cîntare: irmologic, stihiraric și papadic. Multe din aceste codice au în partea lor de început și o gramatică, de dimensiuni variabile, însoțită de exemplificări adecvate (exerciții de paralaghie, neanesuri, cîntări în diferite ehuri etc.).

Încă de la mijlocul secolului al XVI-lea și-au făcut apariția primele cărți tipărite în limba română, datorate strădaniilor lui Filip Moldoveanu și Diaconul Coresi, amîndoi acești truditori tipografi și traducători desfășurîndu-și activitatea în partea de sud a Transilvaniei, la Sibiu și la Brașov. Către mijlocul secolului al XVII-lea, cartea românească de învățătură religioasă tipărită a continuat să-și facă apariția într-un ritm mai rapid, în mai multe centre de cultură ale românilor - în Moldova, la Iași, în Transilvania, la Bălgrad (Alba Iulia), în Țara Românească, la Tîrgoviște - românii primind din ce în ce mai multă carte tipărită, astfel încît, curentul de opinie în favoarea cărții românești a căpătat un ecou din ce în ce mai larg. Din acest punct de vedere, secolul al XVII-lea are o importanță de necontestat, iar noi se cuvine să-i acordăm o mai mare atenție. Deși nu sînt cărți de cult, ci mai degrabă cărți de învățătură creștinească - cum ar fi de pildă *Cazania* lui Varlaam (1643), *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei (1673), *Noul Testament* de la Bălgrad (1648), *Îndreptarea legii sau Pravila* (1652) de la Tîrgoviște etc. - toate aceste tipărituri în limba română au avut o influență benefică asupra introducerii limbii române în biserică, în cîntarea liturgică, pregătind și impulsionînd, către sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, în Țara Românească și în

https://biblioteca-digitala.ro

Moldova, apariția unor cărți de ritual (liturghier, octoih, ceaslov, triod-penticostar, minee etc.) - dar și a primului manuscris muzical cu textul literar în limba română: *Psaltichie rumănească*, scris "de smeritul întru ieromonahi Filothei sin Agăi Jipei, în Sfînta Mitropolie a Bucureștilor, la anul 1713, luna decembrie 24, în zilele prea-luminatului și de Dumnezeu înălțatului domn Constantin Basarab Voevod... păstorind în Arhierescul scaun al Mitropoliei prea-sfințitul și de Dumnezeu trimisul mitropolit Chir Antim Ivireanul".

Psaltichia rumănească a lui Filothei Ieromonahul are pentru noi multiple semnificații: este primul manuscris care atestă cîntarea în limba română, dar și existența la București a unei școli românești de muzică religioasă, ce a dominat întregul secol al XVIII-lea - și aceasta numai datorită atitudinii conștient patriotice românești a muzicianului Filothei Ieromonahul, care, în dedicația către domnitorul Constantin Brâncoveanu, își expune mărturisirea de credință astfel: "...iubitorii de Christos cîntăreți ai acestii vlahomusichii... au acum toate cîntările trebuincioase pre limba românească... astfel încît, pravoslavnicul norod al Țării Românești să audă cîntarea în limba lui... pentru aceasta și eu, smeritul, văzînd că în fiestecare zi... să cînte catavasiile sărbătorilor celor stăpînești... iar să înțăleg foarte de puțintei... tălmăcit-am după puțina mea putere, pre a noastră de țară și de obște limbă, toate catavasiile, cu troparele și cu condacele..." Conținutul manuscrisului este cuprinzător, Filothei oferind cîntăreților și discipolilor săi întreg repertoriul de cîntări la mai toate oficiile liturgice de peste întreg anul, grupîndu-le într-o ordine corespunzătoare cărților de ritual: Catavasier, Anastasimatar, Stihirar, Stihirar-Penticostar. Și pentru ca lucrarea sa să fie cît mai trebuincioasă, Filothei introduce în Psaltichie și o gramatică muzicală, o Propedie de mici dimensiuni, pe care o traduce din grecește și o adaptează limbii române. Este deci cea dintîi gramatică a muzicii scrisă în limba română, în cuprinsul căreia stabilește și o terminologie muzicală adecvată, ce și-a păstrat utilitatea mai bine de un secol.

Nu în ultimul rînd trebuie evidențiat faptul că acest manuscris muzical prezintă interes și din punct de vedere lingvistic, istoriografii, filologii găsind în cele 518 pagini ale acestui important codice limbajul românilor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea: cum vorbeau românii din Ungrovlahia și Bogdanovlahia în această epocă medievală, care le era vocabularul și care modul de exprimare. Filothei a fost un om de o aleasă cultură, lăsînd în urma sa lucrări de valoare muzicală, literară, istoriografică și religioasă. Muzicologul Sebastian Barbu-Bucur, editîndu-i opera muzicală, a reliefat multe aspecte inedite privind creația acestei incontestabile personalități a evului mediu românesc, atribuindu-i traducerea din limba greacă a cărții tipărite la Snagov în anul 1700 și intitulate *Învățături creștinești*; de asemenea, Sebastian Barbu Bucur conchide că și cunoscuta *Floare a darurilor* ar fi tradusă tot de Filothei, ca și *Catavasierul* tipărit în anul 1714 la Tîrgoviște.

Iată deci că începutul a fost făcut, limba română intrînd definitiv în cîntarea Bisericii Ortodoxe, prin opera lui Filothei. El a fost cel dintîi muzician român - compozitor, traducător, teoretician, copist - care s-a angajat în mod conștient în opera de "românire" a cîntărilor religioase, traducînd și adaptînd textele românești la melodiile clasicilor muzicii bizantine sau chiar adaptînd melodiile la prozodia românească, prin procedee cunoscute și în uz la acea vreme. Rezultatul strădaniilor sale a fost benefic pentru muzica românească, dominînd și influențînd întreaga activitate muzicală - creație și interpretare - a întregului secol al XVIII-lea. Oricare dintre muzicienii români care

https://biblioteca-digitala.ro

i-au urmat - Ioan Duma Brașoveanu, Șărban Protopsaltul, Constandin, Naum Rîmniceanu, Mihalache Moldoveanu, Iosif de la Neamț etc. - l-au avut ca model, continuîndu-i opera de "românire" a muzicii bisericești cu aceeași rîvnă și devotament pentru cultura și arta românească.

Reforma chrysanthică a muzicii de tradiție bizantină

În evoluția ei, monodia veche bizantină și de tradiție bizantină s-a dezvoltat într-un crescendo evident, cele patru sisteme de notație neumatică - ecfonetic, paleo-bizantin, medio-bizantin și neo-bizantin - interferîndu-se; adaosurile sînt și de ordin cantitativ și calitativ. Dintre toate acestea, cum era și firesc, cel mai puternic, mai organizat, mai stabil a fost sistemul neo- bizantin, dominînd creația religioasă în biserica răsăritului ortodox mai bine de o jumătate de mileniu - din secolul al XIV- lea și pînă la începutul celui de al XIX-lea, cînd a fost înlocuit de unul nou, oficializat de Patriarhia din Constantinopol în anul 1814. Atunci s-a produs reforma cunoscută sub denumirea de "noua sistimă", sau "noua metodă", iar muzica alcătuită în spiritul acesteia a fost denumită "muzică chrysanthică", după numele primului dascăl și teoretician, autor al reformei, Chrysanth de Madit.

Din cele mai îndepărtate secole, noi românii ortodocși am utilizat în practica liturgică bisericească cîntarea bizantină după vechea metodă, vechea sistimă. Nu ne-am îndepărtat de tradiția bizantină, pe care am acceptat-o, am practicat-o secole de-a rîndul și am conservat-o în numeroase manuscrise ce se păstrează în colecții, arhive și biblioteci din țară și străinătate. În consens cu această atitudine, nu puteam refuza înnoirile care veneau de la Patriarhia din Constantinopol, acceptînd și de astă dată sistima cea nouă, chrysanthică, stabilită de cei trei reformatori: Chrysanth de Madit, mitropolit de Prusa, Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax.

Dintru început trebuie să precizăm că și în acest sistem de notație neumatică, muzica va continua să se desfășoare în același stil monodic, specific cîntării tradiționale bizantine, ca și în cele trei stiluri de cîntare - irmologic, stihiraric și papadic - cu specificul lor de construcție modală și de cadențare. Ceea ce caracterizează însă în mod esențial această nouă sistimă și o diferențiază de cea veche constă, în primul rînd, într-o anumită simplificare a sistemului de notare, a semiografiei, renunțîndu- se la o serie de semne care îngreunau cititul, descifrarea cîntării propriu-zise. În al doilea rînd, a fost statornicit un sistem modal mult mai precis, care restructura o teorie veche destul de elastică, de imprecisă, pe care sumarele gramatici nu au reușit niciodată să o prezinte cu claritate. Reforma a operat și în domeniul metroritmic, unde s-au adus numeroase clarificări, astfel încît și în acest important capitol de teorie și interpretare a semiografiei s-a ajuns la o limpezime de idei. Nu au fost neglijate nici aspectele privind formele și stilurile muzicale, ale structurii scărilor diatonice și mai ales ale celor cromatice, ce se diferențiază în mod substanțial de diatonismul arhaic al vechii muzici bizantine. Reformatorii au adus precizări și în legătură cu una dintre cele mai importante și mai controversate probleme ale acestei muzici - calitatea variabilă a intervalelor - stabilind trei mărimi de intervale: **mari, mici** și **mai mici** - dimensionate prin cifrele de 12, 9 și 7 unități, iar de la mijlocul secolului al XIX-lea, 4, 3 și 2 unități, ceea ce ar favoriza ideea de ton și semiton pe care o determină prima și ultima (4 și 2). Numai diezul și ifesul au puterea de a modifica aceste

https://biblioteca-digitala.ro

intervale, ascendent sau descendent, cu o jumătate din tonul mare (deci cu un semiton). Multe din neclaritățile vechiului sistem au fost înlăturate, teoria noii sistime devenind mai precisă, mai limpede, deși sistemul modal - prin numeroasele lui scări și structuri - nu este deloc simplu în întreaga lui complexitate.

Gramaticile s-au înmulțit, fiind traduse în limba celor care trebuiau să le folosească, iar dorința de claritate și precizie se manifesta din ce în ce mai pregnant. Cele două lucrări teoretice semnate de Chrysanth de Madit și tipărite, una la Paris, în anul 1821, și cealaltă - *Marele theoreticon al muzicii* - la Triest, în anul 1832, au adus o stabilitate evidentă noii teorii a acestei muzici.

În țara noastră, noua sistimă a muzicii bisericești a fost adusă de Petru Efesiu, în anul 1816, care a deschis o școală de muzică la Biserica Sf.Nicolae Șelari din București; el a tipărit, în anul 1820, în greceşte, primele cărți de muzică, ce se identifică propriu-zis cu primele cărți de muzică psaltică editate în lume. Petru Efesiu a avut la București mulți elevi, pe care i-a desăvîrșit în sistima cea nouă. Dintre ei s-au evidențiat două personalități: Macarie Ieromonahul și Anton Pann - care și-au înscris numele, datorită unor activități și realizări deosebite, în istoria culturii muzicale românești.

Macarie Ieromonahul a fost un bun muzician, cunoscător al vechii monodii și al limbii grecești. Ucenicia și-a petrecut-o la Mănăstirea Căldărușni - pe atunci un puternic centru de cultură - înzestrată cu tipografie, unde au fost tipărite numeroase cărți de cult și de învățătură creștinească în limba română, și unde Macarie, după multe peregrinări, a revenit ca tălmăcitor și meșter tipograf, pînă în ultimii săi ani de viață. Cînd în anul 1819 a fost așezat pe scaunul Mitropoliei din București românul Dionisie Lupu - "carele, fiind bărbat înțelept, din fiii Patriei, plin de rîvnă pentru înaintarea și luminarea neamului, pe lîngă alte școli, a întemeiat și o școală de muzică bisericească în Sfînta Mitropolie, orînduind epistat pe părintele Macarie" - după cum ne informează Anton Pann în Introducerea la *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (1845) - a luat ființă și o comisie care să tălmăcească cîntările în limba română, formată din Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Panaiot Enghiurliu, să le tipărească și să le răspîndească în rîndul psalților români. Din cauză că membrii comisiei nu s-au înțeles, Macarie a preluat el singur acțiunea de "românire" a cîntărilor și de tipărire neîntîrziată a acestora. La început a încercat să înjghebeze o asociație și o tipografie, încheind chiar un contract cu clauze precise în acest sens. Încercarea nu i-a reușit. Și totuși, exemplul lui Petru Efesiu de a tipări muzică, precum și cărțile realizate de el (*Neon Anastasimatarion* și *Syntomon Doxastarion* - București, 1820), cărți care circulau în Țările Române, nu l-au lăsat indiferent pe Macarie. Încurajat de Dionisie Lupu, Macarie a tradus, a "românit", cum zicea modestul ieromonah, întregul *Anastasimatar*, apoi *Irmologhionul sau Catavasierul musicesc*, și a plecat cu ele în desagă la Buda, însoțit de Nil Nicolae Poponea, un alt dascăl de muzică, cunoscător al noii sistime. Însă nici cu acesta nu s-a înțeles, Macarie continuînd singur drumul spre desăvîrșirea idealului vieții sale - acela de a da cărți în românește, pentru că, scria el, "numai avînd cărțile trebuincioase în limba patriei, neamul nostru cel slăvit poate să iasă la lumină, la gloria și strălucirea strămbunilor noștri". Și a izbutit. Cu o dîrzenie de neînfrînt, Macarie a ajuns în cele din urmă la Viena, reușind, în anul 1823, să scoată de sub teascuri trei cărți trebuincioase muzicii religioase din Biserica Ortodoxă Română: *Theoreticonul, Anastasimatarul* și *Irmologhionul*. Acestea sînt primele cărți de muzică tipărite în limba română. În înștiințările pe care le trimitea din Viena, Macarie anunța "Cinstitului și în Christos iubit patriot cîntărețului român"

https://biblioteca-digitala.ro

următoarele: "Cărțile se vor tipări cu roșu și cu negru, pe hîrtie bună și trainică, precum și legătura, nu proastă, ci bună... că ajungă de cînd înoată neamul nostru tot în lucruri groase, nepotrivite și necioplite, rîs și batjocură fiind celorlalte neamuri". Și într-adevăr, tiparul, cu negru și cu roșu, cu pagini frumos încadrate, avea un aspect grafic plăcut, iar semnele muzicale, textul, planșele, vignetele, chenarele fiind de asemenea frumos gravate, mult superioare calitativ tuturor cărților de muzică tipărite în întreg secolul al XIX-lea. Acesta a fost spiritul în care a trudit Macarie aproape două decenii în slujba muzicii românești. O a patra carte de muzică tipărită de el a fost *Tomul al doilea al Antologhiei*, de astă dată la București, în anul 1827, iar în anul 1836 apărea la Buzău ultima lui lucrare - *Prohodul Domnului Dumnezeu și Mîntuitorul nostru Iisus Christos*. ("Și la aceasta întocmai osîrduitoriu aflînd și pre Cuviosul Ieromonah Kir Macarie dascălul musichiei besericești, l-am poftit ca să se apuce să alcătuiască românește această sfîntă cîntare întocmai după înființarea celor grecești, nestrămutînd atît puterea tîlmăcirii, și apropierea cuvintelor, cît și întregimea silabelor cîntării..." - astfel preciza Chesarie, episcopul Buzăului, la anul 1836, în Prefața *Prohodului*.) S-ar părea că această carte de prohodire a fost și ultima pe care a tălmăcit-o acest smerit și osîrduitoriu ieromonah. După ce a cutreierat și a pribegit prin toată țara, neajutorat și bolnav, Macarie a murit în toamna anului 1836, în Mănăstirea Căldărușani, acolo de unde a plecat în lume cu convingerea fermă de a "români" cîntările bisericești, de a "naționaliza" muzica patriei sale. Pînă în ultimele zile s-a luptat cu teascurile, tipărind cărți, pentru că "numai avînd cărțile trebuincioase în limba patriei, neamul nostru cel slăvit poate să iasă iar la lumină, la gloria și strălucirea strămbunilor noștri". A fost îngropat în curtea Mănăstirii Viforîta, pe latura sudică a bisericii, acolo unde-și petrecea viața monahală și sora sa. Macarie va rămîne în istoria muzicii noastre ca un strălucit patriot, inimos reformator al muzicii psaltice românești, cărțile sale fiind preluate de toate școlile de muzică bisericească și chiar reeditate, la Iași, în 1848, de Dimitrie Suceveanu, și la Buzău, în 1856, de Serafim Ieromonahul.

O altă figură luminoasă a culturii muzicale românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost și rămîne Anton Pann (1796-1854) - "finul Pepelei, cel isteț ca un proverb" - cum minunat l-a nemurit Eminescu în poezia sa "Epigonii" (1870). Activitatea și creația lui Anton Pann au fost mult diversificate, cumpănind permanent între muzică și literatură - de cele mai multe ori balanța înclinînd spre arta sunetelor: "...că eu altele n-am învățat, decît din mica mea copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrșit în meșteșugul musicei bisericești, în care am și izbutit. După ce am învățat canoanele și ortografia acestui meșteșug, n-am zăbovit a români și a lucra pe note cărțile cele mai trebuincioase..." Iată o mărturisire destul de lămuritoare, care-l definește pe Anton Pann, mai întîi ca muzician (compozitor, profesor de muzică bisericească, cîntăreț de strană, folclorist, tălmăcitor de muzică etc.) și numai după aceea ca literat (scriitor, poet, folclorist) și nu în ultimul rînd, după cum bine știm, ca editor și tipograf al propriilor sale lucrări.

Anton Pann s-a bucurat de atenția multor cercetători, îndeosebi literați, care au scos în evidență și au analizat creația lui beletristică. Este adevărat că nici unul dintre biografi nu a ocolit preocupările sale muzicale, prezentîndu-le însă de cele mai multe ori fragmentar sau lipsite de adevărata și sensibila lor semnificație. Chiar și în lucrările analitice ale muzicologilor, activitatea și creația acestei strălucite personalități a culturii românești a primei jumătăți de secol XIX au fost tratate uneori unilateral, incomplet,

https://biblioteca-digitala.ro

fiind inventariate doar faptic, fără concluzii de sinteză privind rolul pe care acestea le-au avut în devenirea muzicii românești. Anton Pann își așteaptă încă biograful, care să analizeze cu temeinicie creația sa muzicală, așa cum merită de altfel muzicianul pentru multiplele sale realizări în acest domeniu.

Lista cărților de muzică tipărite de Anton Pann este destul de cuprinzătoare și cu un conținut variat. El însuși avea obiceiul de a-și prenumera cărțile editate sau aflate sub teascurile tipografiei, așa cum putem observa de pildă în una din prefețele sale la *Noul Doxastar*, tomul al II-lea, din anul 1853: "Zece cărți musico-eclesiastice - afară de acest doxastar - am tipărit pînă acum..." Făcînd un inventar, cărțile de muzică tipărite de Anton Pann, existente în biblioteci publice, sunt în număr de 23 de titluri, în 36 de volume; cărțile anunțate de Anton Pann ca fiind apărute sau aflate sub tipar, dar neidentificate ca atare, sunt în număr de 6 titluri, în 9 volume; cărțile tipărite de Anton Pann, fără ca muzicianul să consemneze contribuția sa ca autor, prelucrător sau traducător sunt 2. Aproape fiecare carte are o prefață, dedicată, fie unei înalte fețe bisericești (mitropolit, episcop), fie pur și simplu cititorului. Prefețele lui Anton Pann sunt interesante și savuroase, uneori satirice, adesea presărate cu versuri sau chiar cu poezii întregi. Să nu uităm că el este cel care a creat minunatele versuri:

"Cîntă măi frate române, pe graiul și limba ta
Și lasă cele streine ei de a și le cînta.
Cîntă să-nțelegi și însuți și cîți la tine ascult,
Cinstește, ca fieșcare, limba și neamu-ți mai mult..."

(Versurile fac parte din prefața la *Heruvico-Kinonicar*, vol.I, 1847)

Dintre toate lucrările teoretice muzicale românești din secolul al XIX-lea, de cea mai mare atenție și popularizare s-a bucurat gramatica lui Anton Pann, intitulată de el însuși *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, fiind cea dintîi carte tipărită "Întru a sa tipografie de muzică bisericească", în anul 1845. Acest *Baz teoretic și practic* a stat la temelia celorlalte lucrări teoretice care i-au urmat. Principiilor teoretice stabilite și enunțate de Macarie cu două decenii mai înainte și celor statornicite de Anton Pann cu o mai mare claritate și structurate parcă mai logic, într-o desfășurare mult mai complexă, li s-au adăugat, în anii care au urmat, completări utile și de substanță - mai cu seamă cele aduse de Ioan Popescu-Pasărea - însă baza teoretică prestabilită de Macarie și Anton Pann în gramaticile lor este și astăzi valabilă, contribuind în mod evident la dezvoltarea acestei muzici și chiar la înțelegerea multor aspecte teoretice ale vechii muzici bizantine.

Deși iubea cel mai mult muzica, muzica bisericească, muzica de tradiție bizantină, psaltică, pe care a practicat-o cu pasiune, Anton Pann a știut să se subsumeze și literaturii - poeziei, fabulei, istorioarei, cîntecului de lume etc. - pe care le-a dăruit literaturii românești ca adevărate bijuterii de artă, dar pe care le-a și exploatat în interesul susținerii materiale a tipografiei sale de muzică bisericească. Pentru că - revenim cu această idee - Anton Pann se considera pe sine mai întîi ca muzician desăvîrșit, și numai în subsidiar ca adunător de folclor, de cele "politicești", cum le denumea el adesea. Pentru noi rămîne un mare tălmăcitor și creator de muzică, un mare teoretician și practician al muzicii psaltice, fiind participant direct la făurirea culturii muzicale românești. Se spune adesea că de la Macarie a rămas valabil pînă astăzi *Anastasimatarul*, iar de la Anton Pann *Catavasierul*. Care este valoarea artistică a tălmăcirilor și creațiilor acestor doi mari psalți ai primei jumătăți de veac XIX, ce a rămas încă valabil din numeroasele lor compoziții,

https://biblioteca-digitala.ro

sînt întrebări cărora muzicologia românească va trebui să le răspundă într-un viitor apropiat.

După cum am văzut, muzica românească din secolul al XVIII-lea și din prima jumătate a celui de al XIX-lea a fost dominată pe rînd de trei strălucite personalități: Filothei Ieromonahul, Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Toți acești trei muzicieni și-au exprimat în mod clar și manifest ideea de "românire" a cîntărilor bisericești, una dintre cele mai importante acțiuni ale acestei perioade, care a avut consecințe benefice asupra culturii românești. După Macarie și Anton Pann a urmat o întreagă pleiadă de psalți români - compozitori, interpreți, teoreticieni - de aleasă ținută artistică și de mare interes pentru istoriografia muzicală românească, ce au dominat cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea: Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Oprea Dumitrescu, Theodor Georgescu, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Ioan Zmeu, Ghelasie Basarabeanu, Theodor Stupcanu, Ioan Popescu-Pasărea etc. - nume pe care nu trebuie să le ignorăm, creația și activitatea lor muzicală stînd la temelia istoriei muzicii românești.

Învățămîntul muzical religios s-a extins, devenind obligatoriu pentru toți cei care-și făceau instrucția în seminarii teologice și în școli de cîntăreți. Muzica chrysanthică a devenit astfel obiect principal de învățămînt obligatoriu pentru aceste școli - manualele școlare s-au înmulțit pentru această disciplină, iar un corp profesoral bine pregătit a izbutit să imprime elevilor o bază teoretică solidă. Noile centre teologice din București, Iași, Buzău, Curtea de Argeș, Rîmnicu Vîlcea, Neamț etc. au dat un impuls evident dezvoltării creației muzicale religioase românești, care, datorită tiparului, a stat la îndemîna tuturor iubitorilor acestei arte. În mănăstiri, muzica chrysanthică s-a păstrat în toată puritatea ei, monahii fiind aceia care au conservat ethosul specific tradițional al acestei arte.

Monodia bizantină și de tradiție bizantină a cunoscut, în Țările Române, o evoluție interesantă, dezvoltîndu-se într-un evident spirit național și purtînd amprenta unor elemente stilistice clar diferențiate de cele aparținînd altor centre ortodoxe străine. Și această caracteristică stilistică se poate observa cu ușurință în creația unor importanți compozitori români ce au activat în acest domeniu de-a lungul secolelor: Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica (secolele XV-XVI), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul (secolele XVII- XVIII), Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea (secolele XIX-XX) etc.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o nouă dimensiune artistică și-a făcut apariția în Biserica Ortodoxă Română - polifonia corală religioasă - care a intrat în competiție directă cu monodia chrysanthică. În unele centre orășenești - în catedrale și în biserici de mir mai mari - Liturghia (și numai acest oficiu) se săvîrșește în compania corului polifonic, mixt sau bărbătesc, fapt ce a dat naștere unei întregi literaturi muzicale religioase deosebit de valoroase.

Cîntările practicate în cadrul oficiilor religioase ale ortodoxiei sînt numeroase și variate, conținutul lor literar și muzical fiind determinat, atît de oficiile religioase cărora le sînt destinate (Vecernia, Utrenia, Liturghia), cît și de sărbătorile calendaristice prestabilite, sărbători fixe sau mobile ale anului bisericesc (Nașterea Domnului, Învierea Domnului, Înălțarea Domnului, Postul Paresimilor, praznicul unor sfinți mari și multe altele). Există un repertoriu fix pentru fiecare oficiu religios, determinat de mai multe

https://biblioteca-digitala.ro

elemente: sărbătoarea în care se desfășoară respectivul oficiu, textul literar al cîntării (text biblic sau creație imnografică creștină), momentul oficiului care solicită execuția unei anumite cîntări, ehul (sau glasul) de rînd sau cel cerut de poezia imnografică a oficiului, stilul în care se desfășoară cîntarea (irmologic, stihiraric sau papadic) etc.

Ceea ce se aude, în general, în biserică, în timpul serviciului religios, este cîntarea așa-zisă de strană, cîntarea monodică, practicată de psaltul-cîntăreț sau de grupul coral omofon, iar în bisericile mai mari de la orașe - și numai la Liturghie - de corul polifonic. Datorită frumuseții melodice și spiritualității profund religioase pe care o degajă, cîntarea bisericească - monodică sau polifonică - a pătruns și în sala de concert, unele formații corale abordînd un repertoriu bogat și variat cu astfel de creații de mare expresivitate artistică. Vechea monodie bizantină și de tradiție bizantină, pe alocuri cu un pronunțat caracter arhaic, a stat adesea la temelia unor creații corale polifonice religioase de mare valoare, datorate unor compozitori ca: D.G.Kiriac, George Dima, Eusebie Mandicevschi, Antoniu Sequens, Gheorghe Cucu, Ioan D.Chirescu, Sabin V.Drăgoi, Nicolae Lungu și a multor altora, creație ce face obiectul unui important și original capitol al istoriei muzicii românești, ce va trebui cercetat cu toată seriozitatea și catalogat ca atare. Înainte de a încheia această sumară schiță istoriografică, izvorîtă din dorința de a face mai bine cunoscute cîteva aspecte mai importante ale muzicii noastre religioase, trebuie să precizăm că polifonia corală religioasă, atît de specifică și diversificată la noi românii, nu se practică în toate centrele ortodoxismului. În mănăstiri, de pildă, nu a fost agreată, iar grecii ortodocși nu practică această artă polifonică în biserică. Așa cum am arătat mai înainte, polifonia corală religioasă este utilizată la noi numai la Liturghie, celelalte oficii liturgice desfășurîndu-se numai în asociere cu monodia, prin mijlocirea vocii umane, solistice sau a ansamblului coral omofon.

BIBLIOGRAFIE

Sebastian Barbu-Bucur, *Iovașcu Vlahu, protopsaltul curții Ungrovlahiei și epoca sa*, în: Revista "Biserica Ortodoxă Română", București, anul CVI (1988), nr.7-8 (iulie-august).

Nicu Moldoveanu, *Cercetări asupra manuscriselor în notație bizantină existente în Biblioteca Națională din Viena*, în: Revista "Biserica Ortodoxă Română", București, anul CII (1984), nr.3-4 (martie-aprilie).

Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichie rumănească*, București, Editura Muzicală, 1981 (vol.I), 1984 (vol.II), 1986 (vol.III), 1992 (vol.IV) - în colecția "Izvoare ale muzicii românești". vol.VII A, B, C, D.

Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1974 (vol.II), 1975 (vol.III), 1976 (vol.IV), 1983 (vol.V).

Adriana Șirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine-I. Anastasimatarul*, București, Editura Muzicală, 1986.

Hrisanta Trebici Marin, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms.11o6) - Relații și structuri în muzica de tradiție bizantină*. București, Editura Muzicală, 1985 - în colecția "Izvoare ale muzicii românești", vol.VII.

Sebastian Barbu-Bucur, *Șărban, protopsaltul Țării Românești*, în: Revista "Glasul Bisericii", București, anul XLVII (1988), nr.5 (septembrie-octombrie).

https://biblioteca-digitala.ro

Macarie Ieromonahul, *Opere-I. Theoreticon*. București, Editura Academiei Române, 1976. Ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de Titus Moisescu.

Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine-I. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*. București, Editura Muzicală, 1985.

Titus Moisescu, *Anton Pann - Istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină*, în: Revista "Muzica", nr.2/1990, București.

NOTĂ

Prezentăm alăturat două cîntări liturgice, creații ale lui Evstatie Protopsaltul Putnei (nr.121 și 128 din Catalogul creației sale):

121. "Toate tainele tale" (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, în ehul 2, de la Vecernie, reprodus din Antologhionul din 1511 al lui Evstatie (M 350, f.15 (33).

128. "Să se veselească cele cerești" (Troparul Învierii, în ehul 3, de la Vecernie, reprodus din același codice (M 350, f.15v(34).

Ambele cîntări au fost compuse de Evstatie cu texte literare în vechea slavonă bisericească.

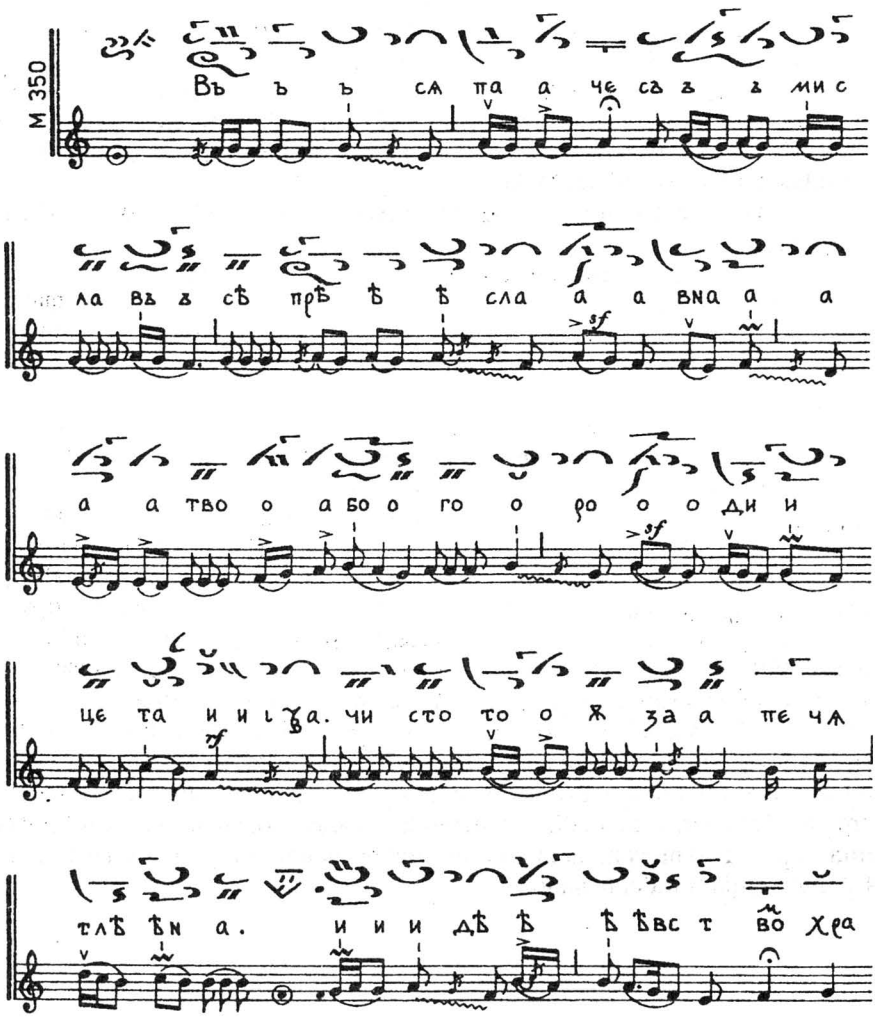
În continuare, reproducem un Trisaghion din secolul al XVII-lea, "Sfinte Dumnezeule", creație a unui compozitor anonim, păstrată într-un manuscris din Biblioteca Academiei Române (Ms.gr.1096,f.11), un Antologhion scris în anul 1624 de Iacov Arhiereul din Mitropolia Ungrovlahiei. Potrivit unei însemnări marginale, acest Trisaghion se cîntă de soborul de preoți în altar.

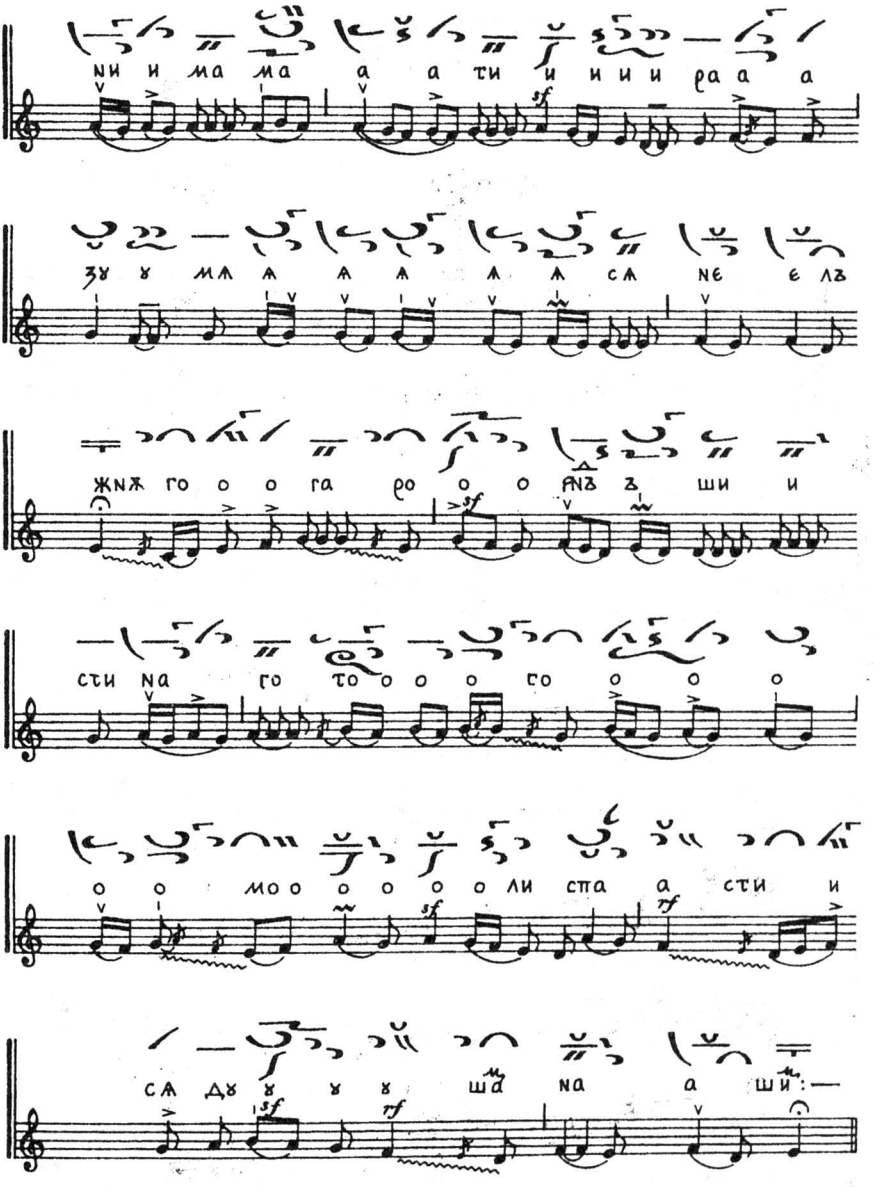
Următorul Trisaghion este o creație a lui Iovașcu Vlahu, compozitor român din secolul al XVII-lea, elev al celebrului Gherman Neon Patron, cel care și-a petrecut ani mulți în Mitropolia Bucureștilor. Acest Trisaghion face parte din *Doxologia* în ehul 4, compusă de Iovașcu Vlahu. Cîntarea a fost transcrisă după notația neumatică bizantină comunicată de Nicu Moldoveanu în revista "Biserica Ortodoxă Română, nr.3-4 (martie-aprilie) 1984, după Manuscrisul nr.13o din Biblioteca Națională din Viena. Sebastian Barbu-Bucur - în studiul său intitulat "Iovașcu Vlahu, Protopsaltul curții Ungrovlahiei și epoca sa", publicat în revista "Biserica Ortodoxă Română", nr.7-8 (iulie-august) 1988 - a transcris la rîndu-i mai multe cîntări, creații ale lui Iovașcu Vlahu, după diverse manuscrise aflate în țară și la Muntele Athos, printre care și cîntările Doxologiei în ehul 4 de Iovașcu Vlahu. Ne-a atras atenția traseul melodic al acestei cîntări din fraza finală a Trisaghionului, redată de Sebastian Barbu-Bucur într-o altă structură melodică, ca rezultat al intervenției ftoralei nenano pe **do**, impunînd astfel pe **la bemol**, pasaj pe care nu-l deducem ca atare din Ms.gr.130/BN-Viena. Noi am urmărit varianta vieneză a cîntării, pe care o prezentăm în notație paralelă: neumatică și liniară, cu *la* natural, deci fără intervenția ftoralei nenano.

https://biblioteca-digitala.ro

121. ВѢСѢ ПѦЧѢ СѢ МИСЛѦѢСѢ
TOATE TAINELE TALE

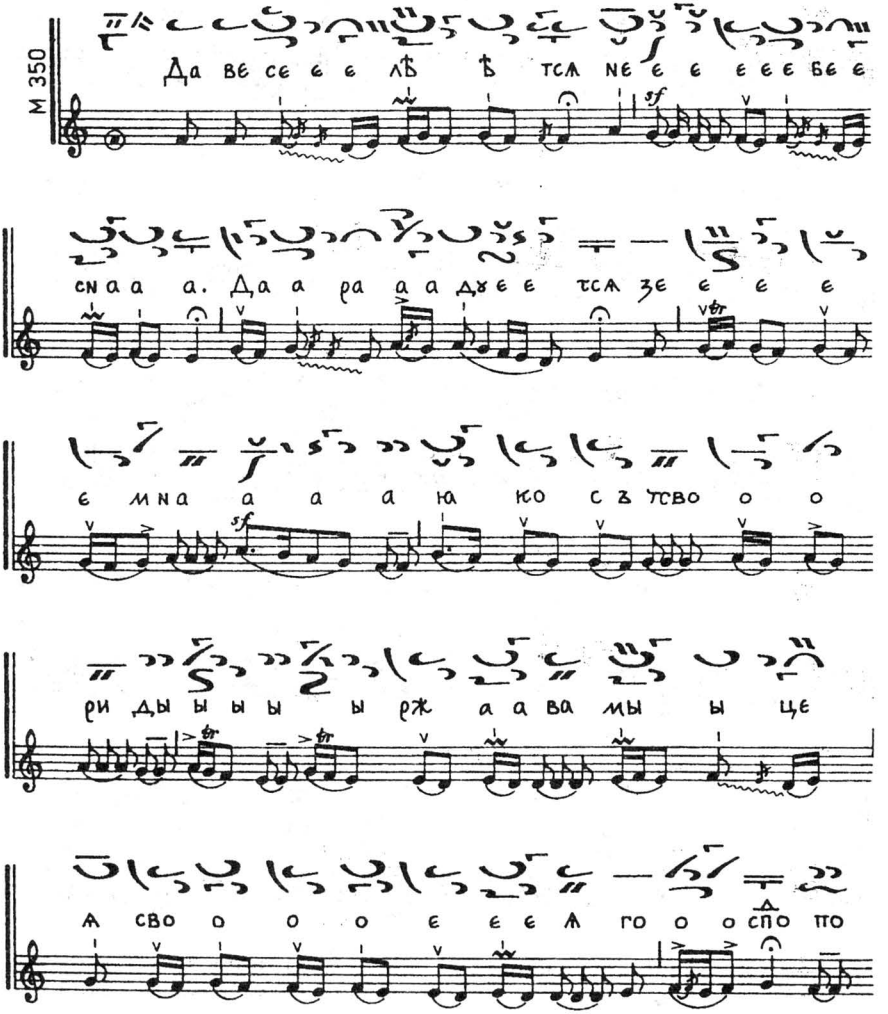
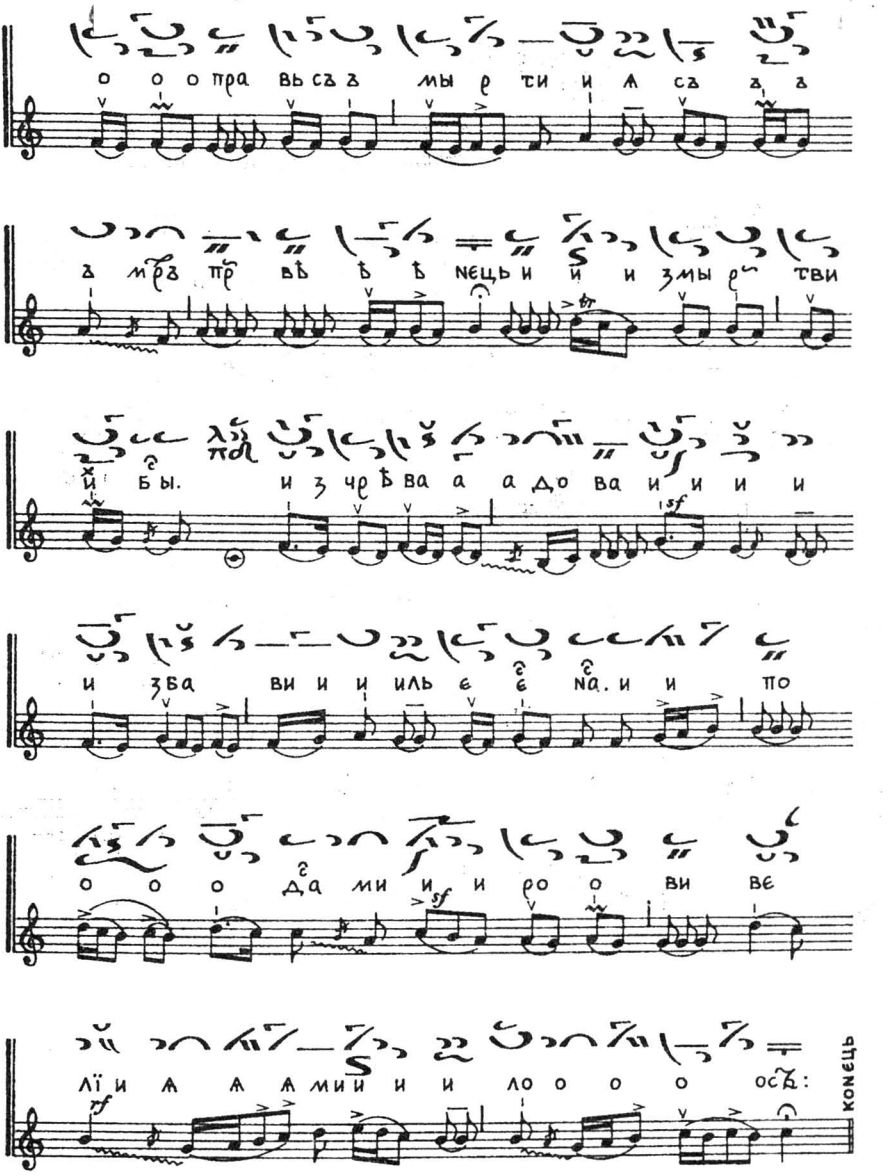
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie: M 350 – f. 15–15^{v} (33–34); Catalog: No. 401; Oficiul: Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu al Învierii, glasul al 2-lea: „Toate tainele tale sînt mai presus de cuget...").

https://biblioteca-digitala.ro

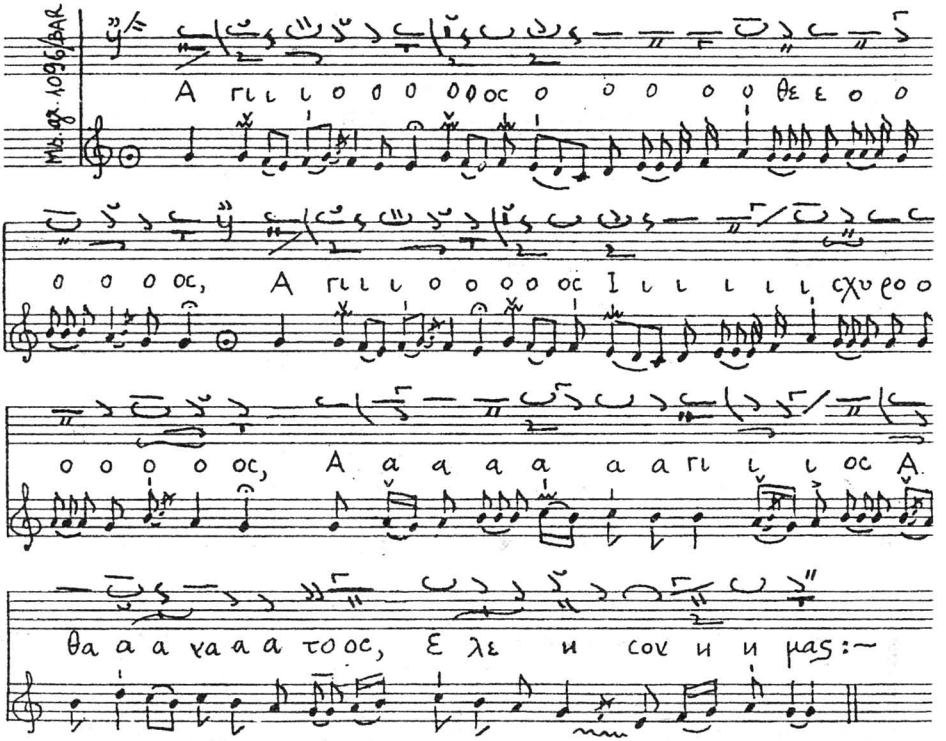
128. ДА ВЕСЕЛЯТСЯ НЕБЕСНЯ
SĂ SE VESELEASCĂ CELE CEREȘTI

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie : M 350 – f. 15^{v}– 16 (34 – 35) ; Catalog : No. 408 ; Oficiul: Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 3- lea : „Să se veselească cele cereşti...); Catalog Evstatie: No. 128 .

https://biblioteca-digitala.ro

Ἅγιος ὁ θεὸς
SFINTE DUMNEZEULE

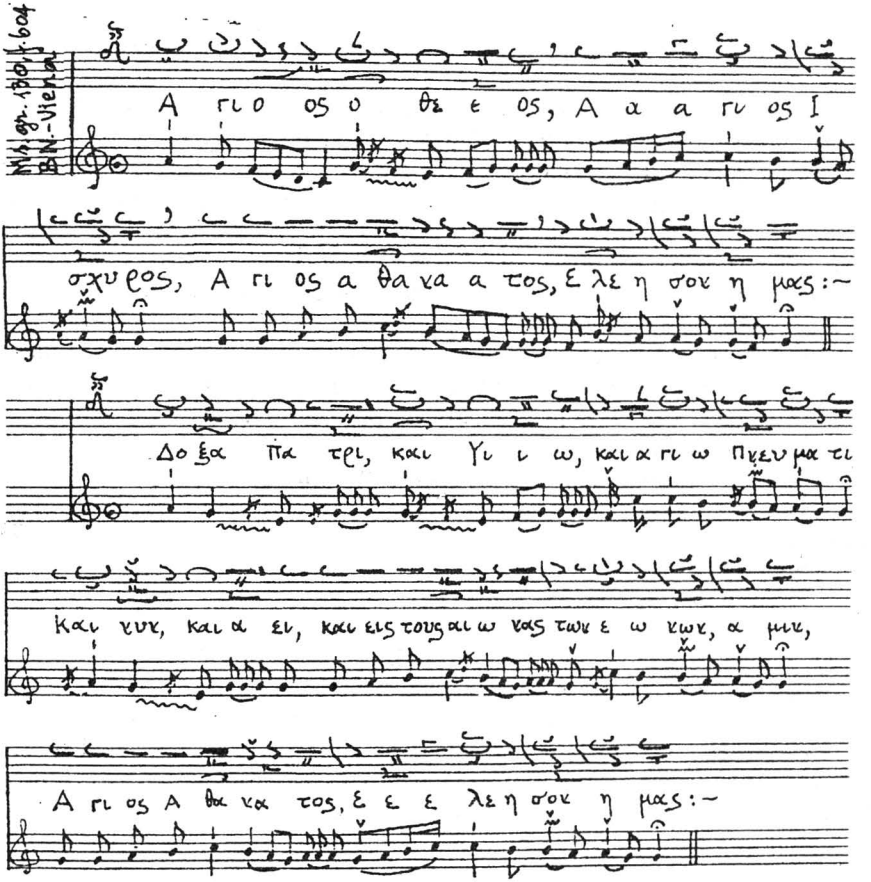
Muzica : Anonimus (Secolul XVII)

Transcriere : Titus Moisescu

https://biblioteca-digitala.ro

Ἅγιος ὁ θεὸς
SFINTE DUMNEZEULE

Muzica : Iovaşcu Vlahu (Secolul XVII)

Transcriere : Titus Moisescu



https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

FILELE MELE DE CALENDAR
Ion Dumitrescu

Marți 10 ianuarie 1989

A murit Marcel Budală, acordeonistul de muzică populară. A murit "fulgerător", atît citesc, nimic mai mult, nici cîți ani avea. Îl jelește tatăl, îl regretă colegii și prietenii. Printre Moisă Belmustață și Togu Bagiac, îmi strecor și eu tristețea.

Îl știu de cînd începuse și l-am văzut instalîndu-se, cu vremea, în stima și dragostea iubitorilor de muzică. Ajunsese nu numai la performanța meșteșugului: urcase la un nivel propriu de interpretare. Cînta ca el, iar ca el nu cînta oricine. Pentru că important nu e cum îți alergi degetele pe clape, ci cum storci din cutia de tinichea muzică, să-ndulcească zilele, și așa puține și prea multe amare.

Odată cu Budală îmi răsare din adîncul amorului pentru muzicanții populari, și Fărîmiță Lambru. Negru, uscat, puțintel, numai ochi și tendoane, vibra ca o coardă-ntinsă, ardea ca o făclie. Cu mîinile pe acordeon, plîngea, rîdea, vorbea. ..."Fărîmiță!"... A plecat prea devreme...

"Tovarășe Maistre Președinte, subsemnatul Fărîmiță Lambru, artist, cu onoare v-aduc la cunoștință că azinoapte am fost incendiat. Mi-au ars scaunele, masa, plapoma, biblioteca..."...

"- Biblioteca? Aveai cărți multe?"

"- Păi, să fi fost vro treizeci..."

"- Pune 300... dacă tot au ars."...

După ce-a încasat, a venit cu acordeonul:

"- Sarut mîna! Lasa-mă sa-ți cînt una, sa-ți placă"...

Era pe vremea cînd din stiloul meu "nu curgea cerneală, curgeau banii", cum zicea J.-V.P. De astă dată... dacă nu mi-ar fi penița ruginită, aș lăsa să curgă mai multă cerneală și pentru Marcel Budală și pentru Fărîmiță Lambru. Așa, îi rog să primească aceste puține rînduri, scrise cu pixul, pe-o filă de calendar. Pornesc din aceeași inimă...

*

* *

Luni 20 iunie 1988

H.Sanielevici, dacă are chef să facă Folclor, îl face. Uite ce scria în 1930:

"Că doinele noastre amintesc muzica arabă, se știe demult. <Le poți auzi la Smyrna>, îmi spunea deunăzi un cunoscut muzician român"... "Vis, pasiune, nostalgie, melancolie, iată ce exprimă doinele românești, sub forma unor rafinate variațiuni. Ele se- nrudesc și cu barcarolele napolitane, și cu muzica populară spaniolă, dar tot mai aproape sunt de muzica orientală: plîngătoare, resignate, lipsite de explozii de energie"...

https://biblioteca-digitala.ro

Mai sunt și alții care bat cîmpii folclorului românesc. Ca nepricepuți, nu sunt vinovați; vinovați sunt că se bagă unde nu le fierbe oala. Pe mine mă afectează. Folclorului însă, puțin îi pasă. N-a zis el: "frunză verde lobodă, gura lumii slobodă"?...

Slobodă, slobodă, dar știu și eu una: "vorba pe unde-a ieșit, mai bine să fi tușit"...

*

* *

Miercuri 26 iulie 1989

De ieri a pornit pe drum neîntors cîntărețul de muzică populară și romanțe Emil Gavriș. Folclorul lui, plăcut, comod, era ascultat de cei mulți, care-l iubeau. Repertoriul îi era amestecat: vechi, nou, țărănesc, regional, suburban. Nu era un pretențios, dar de făcături vulgare nu se atingea. Cînta de toate și pentru toți melomanii, bucureșteni get-beget ori bucureștenizați, strînși din patru vînturi în Capitală. Iar ce plăcea bucureștenilor, plăcea și celorlalți. Radioul, discurile, televiziunea, din cînd în cînd, îl dăruiau tuturor. Locul lui Gavriș e lîngă Luican, lîngă Grozuță, nu-l aștin între Dolănești ori Sinulești. Nu știu dacă făcea și el șușaneaua nunților de pe Bărăgan (dacă da, avea drept la tarif boieresc: "nuntă cu Emil Gavriș...!").

Și repertoriul Mariei Tănase era cuprinzător, dar la distanță... Păstra individualitatea fiecărei melodii, însă le topea pe toate în aurul genialității personale. Și Dan Moisescu... Nu era de meserie. Lua dibla lăutarului și dădea guristul la o parte, ca s-arate că și el știe să facă ce fac ei. Și-o făcea bine...

Unul cîte unul se duc cîntăreții populari ai generației mele. Printre ei, Emil Gavriș merită un gînd de recunoștință și de aducere aminte. Îl scriu cu fiorul dragostei pentru arta lui și pentru el.

*

* *

Duminică 26 februarie 1989

Mă gîndesc la cîntăreții populari. Prezenți în toate colțurile țării, fie cu tarafuri sau cu ansambluri, satisfac în mare parte nevoia de muzică. Se aud la radio, pe discuri, se văd la televizor. Fac turnee peste hotare. România e o exportatoare activă de muzică populară. Mă întrebam de ce o bună parte din coperțile discurilor respective sunt celofanate.

Pe unde n-a colindat și nu colindă muzica noastră populară, ce entuziasme stîrnește, ce sfîntă datorie împlinește față de țara pe care o reprezintă! Înfrățirea prin muzică nu rămîne vorbă goală. Ansamblurile de cîntece și dansuri populare au făcut și fac pentru buna reputație a României cel puțin cît mulți diplomați și multe acțiuni politice laolaltă.

Nu mi-ar fi posibil s-ascult pe toți cîntăreții populari. Cunosc o parte - pe cei lansați -, dar știu că există alți mulți, care așteaptă rîndul la notorietate. Prin 1970 primisem la Editura Muzicală propunerea pentru o antologie a interpreților de muzică populară: o scurtă biografie, repertoriul, cîteva considerente, eventual o poză. Autoarea era redactoare la secția de muzică populară de la Radiodifuziune. Lucra cu interpreții, îi cunoștea, îi programa, le ținea evidența. Strînsese notițe despre fiecare, îi avea repartizați pe genuri, pe regiuni. De-abia acum îmi dau seama cît de folos ar fi fost, lăsînd la o parte faptul că Editura făcea o bună operație comercială, pe lîngă atîtea și atîtea

https://biblioteca-digitala.ro

publicații muzicologice în tiraj de cîteva sute de exemplare. S- au opus înțelepții etnomuzicologiei române, pe criterii estetice, etice, patriotice... "Că-i transformăm în profesioniști, că-i facem vedete, că aderăm la opera de stîlcire a folclorului, că-i dăm pe mîna ilicitului"... Am lăsat propunerea să cadă și-mi pare rău acum, cînd constat că lipsește orice documentație despre activitatea unei categorii de artiști, care nu se mai pot considera anonimi.

Să presupunem că am organiza o demonstrație cu toți cîntăreții de muzică populară, într-o serie de concerte. Dacă am acorda fiecăruia numai un ceas, să cînte așa cum știe, cîte concerte ne-ar trebui? Nici în Sala mare a Palatului, nici în Polivalentă n-ar încăpea auditorii. Cînd mă gîndesc la Studioul T8, la sala șobolanilor ori la vreo subțioară de muzeu în care oficiază muzica românească, m-apucă melancoliile.

Întorcîndu-mă la concertele de muzică populară, *Cîntarea României* propune o soluție simplă, comodă, ieftină și "etică". De ce să creăm vedete?...

"- Strîngeți-i pe toți, amestecați-i, comprimați-i - pot încăpea pe podiumul din Strada Nuferilor - și puneți-i să cînte la unison. Nu e nevoie decît de un singur taraf - orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii -, puneți-l pe Budișteanu pe post de George Georgescu, încherbăliți un program din cîntece vechi, romanțe, băgați și făcături noi printre ele, și gata! Acordați și premii - se-nțelege, fără bani. Economisiți timpul, spațiul, opriți risipa de energie electrică și uzajul aparatelor, scutiți pe melomani de du-te vino în sala de concert!".

Mai rămîne un singur lucru de rezolvat - premiile: să se acorde individual - prin tragere la sorți -, colectivului, ori nimănui?

"- Nimănui, tovarăși, e mai bine! Ce-i tot gîdilați atîta?... Destul că-i aplaudă publicul! Nu-nțelegeți că sunt plini de bani?... Să vedeți la nunți cum le curg sutele-n căciulă!... Vor și premii?... Din punga statului?... Nu e just, tovarăși! Să cînte pentru popor! Ce, cucu' cîntă cu plată?... Și mierloiul pe bacșiș?...".

Deci:

"- Scumpii mei interpreți de muzică populară, fiți bineveniți în Capitala Țării! Urcați pe podium, amestecați-vă, strîngeți coatele, păziți să nu dărîmați orga, dați-vă mai în față, lîngă rampă, ochii la Budișteanu!".

"- Un, doi, trei: *Ciobănaș cu trei sute de oi... Iubita mea cu ochii verzi... Trandafir de la Moldova... Asară vîntu' bătea... Mîndra mea de altădată... Radu mamii, Radule*... hai, tovarăși, toți deodată, la unison! Cine poate, n-are decît să bage, ici-colo, cîte-o terță!... Așaaaa!... Așaaa!... Să răsune difuzoarele! Să cînte și sala, să țină hangu' cu picioarele! Asta e muzica, tovarăși, pentru toți, pentru popor!... Ce dacă Maria Ciobanu cîntă lîngă Elena Găină și Emil Gavriș lîngă Ionel Botoagă?... Mofturi! Ce, li se strîmbă gura? Le rămîne cîntatu-n gît?... Să-nvețe unii de la alții! Asta-i tovărășia!"

*

* *

Vineri 21 septembrie 1990

În definitiv, ca oltean ce sunt, de ce să nu mă laud? Am ocazia, și-o fac!

Vă solicit să fiți de-acord că dacă Maria Tănase, Ioana Radu și Maria Lătărețu sunt - tustrele - oltence, trebuie că se-ntîmplă ceva misterios în Oltenia, acolo, în adîncurile de unde pornesc iradiațiile emoționale care transformă cîntecele în vrăji, și cîntărețele în păsări măiestre. Cele trei - fiecare, pe glasul ei, celebră - nu sunt produse

https://biblioteca-digitala.ro

şcolite, hibridate, sofisticate; ţîşnesc spontan din preaplin, ca izbucurile limpezi, cristaline, pure. Deşi purced din aceeaşi genune, nu se asemuiesc, nu se confundă. Sunt individualităţi creatoare, exemplare originale, interprete unice ale aceluiaşi providenţial filon muzical.

Nimeni n-a cîntat mai cu har romanţa ca Ioana Radu; nimeni n-a hăulit mai cu foc cîntecul gorjenesc ca Maria Lătăreţu, dar nimeni n-a întrecut-o pe Maria Tănase în toate cîte le cînta. Nimeni, de nicăieri şi niciodată! Om de eşti, inimă dacă ai, cîntecul ei te opreşte-n drum, te răpeşte, te-nfioară. Stai şi-o asculţi şi nu te saturi... mai vrei...

Cu Ioana Radu se poate vorbi de romanţa românească, pe care prestanţa ei o statorniceşte în tradiţie. *Viola d'amore* a vocii, catifeaua timbrului, patosul fără sughiţuri, perfecţiunea dicţiei, eleganţa stilului, suculenţa repertoriului înnobilează genul, îl apropie de marile valori melodice ale muzicii. Întotdeauna am gîndit şi-am vorbit la fel despre Ioana Radu. De astă dată, regret că trebuie s-o scriu cu prilejul trecerii ei pe celălalt tărîm...

Dacă şi pe cea lume se cîntă, Ioana nu va tăcea. Iar sfinţii or să crape uşa, ca s-o asculte...

*

* *

Sîmbătă 13 februarie 1988

Răscolesc din cînd în cînd, ori de cîte ori m-apucă dorul, colecţia de folclor, strînsă cu osîrdie, de-a lungul anilor. Mi- au dat concursul profesorul Breazul, Şerban Cioculescu, Arizan anticarul şi şoarecele de hîrţoage Golescu.

Golescu era un deşurubat, cu un umăr răsucit, şchiop, zbanghiu, telal romantic, între Esop şi Badea Cîrţan, cu sacul plin în spinare, cînd nu te-aşteptai, la uşă:

"- Eu, Golescu, am adus ceva vechituri proaspete."...

Scotea carte după carte, o ştergea cu mîneca, o sufla, o scutura şi-o prezenta ditirambic. Nu ţi-o punea în mînă decît după ce ţi-o rotocolea de cîteva ori pe sub nas.

În năpraznica iarnă din '53, ninsese de-un metru şi grămădea vîntul nămeţi uriaşi. De Anul Nou, dimineaţa, Golescu era la uşă. Înotase pîn' la brîu în troienele necălcate. I-am dat ceai cu rom, a-nviat Golescu. Mi-a fost mulţi ani furnizor şi prieten. Apoi, l-a bătut şi pe el vîntul spre ţări mai calde şi l-am pierdut...

Cînd am zis "colecţia mea de folclor", n-am zis-o de fudul. Poftiţi s-o vedeţi! Volume vechi şi noi, o comoară de care sunt mîndru. Păstreaz-o, Ilinca, iubeşte-o, cerceteaz-o, ai să simţi reavănul proaspăt al pămîntului, limpezimea cerului, gustul poamelor rumenite, al apei de izvor şi al vinului ravac, ai să- nveţi s-alegi bobul curat de neghină, ai să vezi ce mărunte, ce ridicole, ce inutile sunt mofturile, pretenţiile, sofismele - hibrizi fără rădăcină...

https://biblioteca-digitala.ro

La 8 mai 1963 compozitoarea Didia Saint-Georges îl anunța pe Mihail Jora: "...Dragă Mițule, sunt gata cu amintirile și au început să curgă aici numai la persoane alese și dragă, închipuie-ți că am succes de public, adică sunt simpatică. Nu mi-aș fi închipuit. Le copiez acum a treia oară și le voi trage la mașină și atunci îți le voi trimite prin cineva sigur. Dă-mi voie să-ți închin capitolul cu Leipzig. Fiecare capitol este închinat cuiva, așa și trebuie. Enescu lui Romică, Casa de la Botoșani lleanuței Skeletti, Dresda unui neamț de aici, Rolf Langer, care este din Dresda, un dentist cu fire de artist..." (FMJ 112).

Avem bucuria să publicăm aici prețiosul capitol consacrat lui George Enescu, dedicat de muzicianul vârstnic său Romeo Drăghici, păstrător - de un devotament exemplar - al moștenirii enesciene. Manuscrisul (34 pagini de caiet dictando, acoperite cu un scris energic și clar) aparține pianistei Lisette Georgescu care nu l-a oferit cu deosebită amabilitate.

*DIDIA (ALEXANDRA) SAINT-GEORGES (1888-1979) descinde dintr-un vechi neam de boieri din Nordul Moldovei, renumita familie STROICI. Încă de la primele semne de precocitate artistică dovedite de George Enescu, tatăl ei devine un sincer admirator al viitorului mare muzician. Începînd de la vîrsta de 17 ani, tînăra Didia studiază temeinic muzica (1905-1907 la Conservatorul din Iași și 1907-1910 la Conservatorul Regal de muzică din Leipzig - aici devansînd cu 5 ani pe Mihail Jora la clasele de compoziție și pian ale lui Stephan Krehl și respectiv Robert Teichmüller). Pe lîngă preocupările creatoare (muzică pentru pian și lieduri pe versuri de Eminescu, Șt.O.Iosif, Goga, Mariana Dumitrescu, Victor Tulbure și J.F. von Eichendorff, O.J. Bierbaum, R.Huck și E.Möricke) susține o îndelungată activitate ca pianistă acompaniatoare. A primit mențiuni ale Premiului de compoziție "George Enescu" în anii 1929 (**12 Variațiuni pentru pian, op.3**), 1930 (**Suita românească pentru pian**) și 1943 (**Sonatina pentru pian, op.6**). Membră a Societății Compozitorilor Români (1924-1947); din 1955 pensionară a Uniunii Compozitorilor din România.*

Ileana Rațiu

Didia Saint Georges

Închin acest capitol lui Romică Drăghici

Enescu m'a dit

Enescu, "al visurilor mele domn"

De ce pun acestui capitol un titlu francez? pentru că de cîte ori, sau de cele mai multe ori /cînd/ m-am întîlnit cu "Maestrul", el mi-a vorbit în franțuzește, limba pe care obișnuia să o vorbească, și care era de altfel și limba saloanelor. La început mai ales, l-am întîlnit prin saloane, la recepții și supeuri oferite lui în vreo casă particulară, după vreun recital dat în provincie. Că am fost toată numai ochi și urechi, o dovedește faptul că am reținut aproape tot ce-a spus el și ce prezenta vreun interes oarecare.

Amintirile mele despre Enescu sînt foarte timpurii, adică cînd am luat cunoștință despre existența lui și am auzit vorbindu-se despre el eram încă o copilă. Tatăl meu îl cunoștea și admira pe Enescu de cînd era Enescu încă copil. El împreună cu fratele său Nicu și cu Mitică Moruzzi, proprietarul moșiei Vîrfu-Cîmpului, a sfătuit pe tatăl maistrului să trimită în străinătate pe copil. Tatăl meu și fratele său aveau moșioare în comuna Vîrfu-Cîmpului, județul Dorohoi, de unde era originară familia Enescu. Tatăl preotului Enescu, bunicul maestrului, fusese dascăl la biserica din Zvoriștea din acea comună. Așa că nu e de mirat că boerii dorohoieni au avut cunoștință și desigur au și auzit cîntînd din vioară pe copilul minune "George Enescu". Maestrul mi-a spus odată că și-l amintește pe tatăl meu, extraordinară memorie! Probabil că l-a cunoscut la București cînd s-a

https://biblioteca-digitala.ro

executat "Poema română" la Ateneu, unde tatăl meu a plecat special s-o audă. Şi ţin minte ce entusiasmat a venit şi mi-a povestit şi mie, care am fost foarte impresionată de isprava acestui tînăr geniu român, mai în vîrstă cu şapte ani decît mine.

Mai tîrziu fiind abonată la revista "Musica" din Paris, am văzut pe coperta unui număr de revistă fotografia lui la 20 de ani; era de o frumuseţe cu totul de arhanghel; atunci mi-am dat seama că acesta era chipul idealului meu visat şi... inaccesibil! Aceste impresii nu s-au şters din amintirea mea, mai ales faptul că prin tatăl meu care era adorat de mine am aflat despre existenţa lui Enescu... avea ceva mistic.

Pe urmă tot timpul cît am fost la Leipzig n-am mai auzit de el decît vag, nu concerta niciodată în Germania.

Prima oară cînd l-am auzit concertînd a fost la Bucureşti în Februarie 1915 într-un recital cu Fuchs la pian. Am păstrat programul, fiindcă pe el schimbasem păreri cu soţul meu, nu în legătură cu concertul; eram în prima lună de căsătorie. Înainte să-l cunosc personal pe Enescu i-am dat prin cineva să se uite la cele două caeţele ale mele, cu cîntece germane şi româneşti tipărite la Otto Junne Leipzig în 1913. El, după ce le-a cetit, a spus: "Doamna asta ştie ce vrea!". Nu ştiu ce-o fi însemnat acest verdict!

Fiindcă am vorbit despre obîrşia lui Enescu, vreau să amintesc de cunoştinţa mea cu două mătuşi ale sale: una soţia fratelui tatălui său (grecoaică de origină), foarte fină şi distinsă şi pe care el o simpatiza îndeosebi, şi al cărui soţ fusese cred administratorul domeniilor lui Mitică Moruzi. O alta ţărancă din satul Adîncata, soră sau vară cu tatăl maestrului. Aceasta din urmă era o adevărată personalitate cu totul "enesciană" ca fizic, nemăritată, şi deci domnişoara Enescu.

Prima locuia la Botoşani şi prin 32-33, cînd eram tare preocupată de Enescu, am cotrobăit-o şi dibuit-o şi m-am dus în mai multe rînduri să o vizitez pe această mătuşă preferată a lui Enescu. La ea se aflau şi am văzut portretele în ulei a bunicilor lui Enescu, preotul şi cu soţia sa preuteasa. Tablourile erau de mărime aproape naturală, foarte bine şi chiar minuţios pictate şi de un pictor de meserie se vede. Preotul era foarte impunător, avea o vestă de şal turcesc adevărat, iar preuteasa foarte cucoană, o rochie neagră de mătasă, cu guleraş de dantelă adevărată, Valenciennes cred, se vedea după factură.

Cum această mătuşă a lui Enescu nu avea copii şi din rudele ei un singur nepot căpitan, am întrebat-o ce vor deveni după moartea ei aceste tablouri aşa de interesante. Ea mi-a spus că doreşte ca aceste tablouri să intre în măinele lui Enescu. Eu am scris imediat lui Sophie Teodoreanu, sora Floricăi Musicescu, să înştiinţeze prin Florica pe maestru despre existenţa acestor portrete, bust cu ramă aurită dar fără sticlă. Nu am primit nici un răspuns la scrisoarea mea!

În 1934 am petrecut tot anul la Bucureşti, era primul an cînd fetiţa mea era studentă la Cluj. Cînd m-am înapoiat la Botoşani, Doamna Enescu murise, şi nimeni din casă, nici proprietăreasa nici altcineva n-au putut să mă lămurească despre soarta acestor portrete. Fost-au dispreţuite? le-a luat căpitanul anonim? nu se ştie. Păcat, le-ar fi stat foarte frumos la Muzeul Enescu. Această pereche preoţească avea o mare distincţie fizică, şi ei doi ţineau perfect locul unui arbore genealogic!

Pe cealaltă mătuşă, de astă dată consanguină cu Enescu, am vizitat-o cu Olga Grigore Manoliu, proprietara pe-atunci a moşiei Zvoriştea, şi am fost amîndouă profund impresionate de această femeie neobişnuită. Era înaltă, cu trăsături drepte şi regulate, cu o talie imposantă. Era în cămaşă ţărănească, legată cu bariz la cap, desculţă şi ducea un porc de ştreang. Locuia în satul Adîncata aproape de Zvoriştea şi Olga o cunoştea mai demult. Ea şi-a cerut scuze de felul cum am găsit-o, dar ne-a explicat că soarta a aşezat-o în viaţa ţărănească, dar că ea a avut întotdeauna alte năzuinţe, de aceea nu s-a căsătorit cu un ţăran; ne-a declamat din Schiller în limba germană, cum şi unde o învăţase nu ştim, ne-a spus că îi place să cînte şi din vioară. Noi ne-am întrebat: oare faima şi personalitatea nepotului au influenţat-o, Enescu era deja celebru, sau s-a născut cu aceste însuşiri mai înalte şi cu această tendinţă spre intelect şi ideal... Neamul acesta a lui Enescu era ce să cheamă un neam bun şi selecţionat, aşa ţărănesc cum era.

Tot la Botoşani în ultimii ani după ocuparea Bucovinei, era refugiată de la Cernăuţi, unde soţul ei fusese profesor de teologie, faimoasa "Aspasica", dragostea de adolescenţă şi de vacanţă mare a lui Enescu. Ei se întîlneau şi se vedeau în orăşelul Mihaileni vara. Era grecoaică de origină şi se cunoştea că fusese foarte frumoasă, ca fetişcană trebuie să fi fost delicioasă, o brunetă cu ochi verzi şi cu o gură ca o cireaşă hultoană. Era sora unei cunoştinţe de ale mele, şi păstrase cu sfinţenie o sumedenie de mici compoziţii de a lui Enescu, toate dedicate ei, unele pe cuvinte; erau impecabil scrise dar de o banalitate covîrşitoare, care nu te făcea să ghiceşti în ele pe viitorul creator a lui Oedip, a Suitelor şi a Dixtuorului. Erau compoziţii de elev de conservator, poate din primii ani de la Viena. Aspasica era o femeie tare coaptă, cînta ceasuri întregi la pian cu foc, valsuri cu basurile de-a nimeritelea şi deci foarte problematice, îşi amintea desigur de romanţa adolescenţei. Gîndesc că nu a mai interesat-o nici un bărbat după Enescu, mie mi-a spus că s-a căsătorit ca să poată călători. Nu era deloc interesantă, şi nici prea inteligentă, o bună burgheză, copii nu avea - nu ştiu dac-o mai fi trăind şi ce s-au făcut manuscrisele din tinereţea lui Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

*

* *

Pe Enescu l-am cunoscut personal la Botoşani prin 1918-19 în casa lui Cristea Ciomac, fratele lui Emanoil Ciomac musicologul, după un concert pe care-l dăduse în provincia mea natală. Unchiul lui Ciomac, Manea era coproprietar cu Enescu a moşiei Corlăteni, şi astfel devenise bun prieten cu maestrul şi familia lui. Ciomac avea o casă frumoasă şi confortabilă, era un bun amfitrion şi-l primea cu toată cinstea ce i se cuvinea pe Enescu în gazdă, oferindu-i după concert un supeu "en très petit comité" cum îi plăcea maestrului.

Supeurile acele erau adevărate festivale culinare prezidate de femeia lui Cristea, o femeie frumoasă, elegantă şi foarte bună gospodină. Eu nu frecventam de obicei familia Ciomac, însă împreună cu prietena mea Alice Soare, o femeie foarte frumoasă şi distinsă, eram întotdeauna invitate ca să garnisim masa şi salonul. Eu, datorită îndeletnicirilor mele musicale eram de obicei aşezată "la dreapta Tatălui" pentru a susţine o conversaţie mai artistică. Pe vremea aceia nu mă manifestam ca o compozitoare, eram prea ocupată cu îngrijirea şi creşterea fetiţei mele foarte mici şi debile. Lucram însă mult la piano pe Blüthnerul meu adus de la Leipzig, îmi comandam toată musica nouă care apărea, ceteam cel puţin două bune hebdomadare franceze pe care mi le trimetea sora mea din Bucureşti, aşa că eram destul de orientată şi la curent. Odată la un supeu, după o lungă conversaţie, Enescu mi-a pus întrebarea "Il y a combien de temps que vous n'ayez été à Paris?" la care am răspuns: "Mais maitre je n'y ai jamais été". Îi făcusem impresia unei persoane care se duce la Paris, cum se duc alţii din provincie la Bucureşti.

Acolo am auzit pentru întîia oară pe Enescu cîntînd la piano şi fredonînd cu o voce şi cu un farmec nemaiîntîlnit, am să zic iarăşi denumirea de arhanghel, căci vocea lui nu era nici bărbătească şi nici femeiască, şi putea seduce ca o sirenă ambele sexe!

Cînd cînta Wagner era neînchipuit, îţi dădea nu ştiu cu ce mijloace tot fredonînd, toată musica şi toată orchestra, aşa că, după plecarea lui, sufeream de o obsesie combinată wagnero- enesciană. Altădată tot la cam aceiaşi epocă a fost invitat la un supeu la Ciomac şi Oscar von Riesemann, fost profesor de estetică la Conservatorul din Moscova, rămas în România cu resturile crucii roşii ruseşti după revoluţia rusă. Riesemann, un musician şi un intelectual de clasă, a fost foarte impresionat de omul Enescu şi mi-a spus de el: "c'est un gentleman", şi asta n-ar fi spus-o de nimeni altul. Supeurile acestea la Ciomac erau absolut remarcabile şi Enescu le făcea cinste, căci nu mînca niciodată înainte de concert. Eu, stînd lîngă el la masă, am vrut odată să mă iau la întrecere cu el, eram pe atunci destul de nebunatecă şi foarte "je m'en fiche"; eram şi "gourmandă" şi "gourmet"-ă, dar l-am putut urma pînă la al treilea fel; cînd m-am oprit, el mi-a spus, nu ştiu dacă zîmbind sau poate puţin pichirisit: "Madame, vous voulez dire que je suis goinfre", adică "mîncău" pe româneşte, şi m-am cam ruşinat, dar la dessert, mi se pare că era o charlotă cu frişcă, l-am ajuns din urmă şi i-am ţinut tovărăşie.

Vorbind despre violonişti Enescu mi-a spus - nu spunea niciodată ceva ce nu gîndea - că-l considera pe Fritz Kreisler cel mai mare violonist al lumii. Pe Kreisler l-am auzit în 1914 toamna la Bucureşti, şi m-a impresionat peste măsură, şi ca să fiu sinceră, mai mult decît Enescu, aşa de mult, încît în sinea mea mi-am zis, eram necăsătorită, că aş vrea să am un copil de la omul acesta!

Pe urmă, o bucată de vreme, nu l-am mai auzit şi văzut pe Enescu, am mai călătorit în Germania, iar în 1927, cînd m-am mutat pe iarnă la Bucureşti şi am locuit acolo pînă-n 1930, îl întîlneam la întrunirile compozitorilor români, unde prin ajutorul lui Mihail Jora am fost primită ca membră activă.

În 1929 am scris nişte *Variaţii* pentru piano, tema fiind un cîntec popular jidiş foarte banal, şi le-am dat lui Ionel Gherea care îl acompania pe Enescu, să i le arate în timpul vreunui turneu, ceea ce a şi făcut. Erau scrise cu o caligrafie şi ortografie musicală oribilă. Enescu cu geniul lui, cred că mai mult a ghicit decît a cetit compoziţia; şi cum era înaintea concursului de compoziţie, mi-a trimis răspuns prin Ionel Gherea, să mă presint imediat cu lucrarea la Conservatorul de musică din Bucureşti şi la concurs. Lucrările se presintau anonime şi cu un motto; al meu era "Ex oriente lux", astăzi l-aş desminţi, atunci eram pentru anumite motive filo-semită. Variaţiile trebuiau să fie 12, fiecare închinate unui trib de a lui Izrael, dar am nimerit numai unsprezece. Tema venea la sfîrşit. În timpul ce le compuneam le-am arătat lui Filip Lazăr, care a găsit că ceea ce era de fapt, cum credeam eu, tema era numai prima Variaţie. A douăsprezecea mi-a venit aici la Buzău, cînd nu aveam piano, şi m-am dus la drîmba unui frizer de vis-à-vis să o notez. Cred că e cea mai frumoasă din toate; trecuseră aproape 30 de ani din 28 pînă în 55-56. Nonna Otescu era atunci directorul conservatorului, şi cînd am sosit cu notele foarte devreme dimineaţa, mi-a spus că s-a închis concursul şi că nu mai primeşte nimic - dar de îndată ce am menţionat sfatul lui Enescu de a mă presinta fără întîrziere la concurs, Otescu mi-a spus făcînd o plecăciune: "poftiţi"; cred că plecăciunea era la adresa maestrului. A fost singura lucrare prezentată în 1929 şi nu mă aşteptam la nici un fel de succes, dar cu toate că a fost prost scrisă, era foarte chromatică, avea multe modulaţii trecătoare, şi accidentele erau de multe ori omise sau greşit puse, mi-a dat totuşi o menţiune I-a şi 5000 lei.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest lucru m-a încurajat foarte mult, încît în 1930, iarna următoare, am scris *Suita* pentru pian pe motive românești, intitulată *Suite Roumaine* și dedicată maestrului Enescu. Ideia de a o compune mi-a venit în urma unei conferințe ținute de Em.Ciomac; era la epoca cînd se punea problema folklorului întrebuințat în musica cultă. Ciomac îl cita pe Enescu care era de părere că se poate întrebuința folklorul rural, însă nu prea vede ce s-ar putea face cu cel urban (cu toate că în Rapsodiile sale el a întrebuințat foarte multe și mai mult motive urbane). Am vrut să arăt că se face ceva și cu motive urbane, întrebuințînd în prima parte a *Suitei* bucata "de haz", cîntecul *Șapte gîște potcovite* care este și o reminiscență din prima mea copilărie, mi-o cînta tataia la piano, și a fost prima bucată pe care la 3-4 ani am încercat-o cu un deget la pian. De altfel în trei bucăți din *Suită* am întrebuințat reminiscențe din prima copilărie în legătură cu tatăl meu; un psiholog sau un psihanalist ar trage niște concluzii interesante asupra importanței impresiilor din prima copilărie, și transfigurarea lor în decursul anilor în subconștient.

În partea a doua a *Suitei* "de dor" un dans lent, gîndit pentru o pereche care se tot apropie și depărtează fără a se întîlni unul cu altul pe cîntecul neschimbat *Zis-au Badea c-a veni* din culegerea Musicescu, pe care o cîntam noi cu el la piano, și *Păpușele*, o mică *Rapsodie* aș zice eu, sau *les Marionettes roumaines*, cu principalul motiv: cîntecul păpușarului, a țiganului care venea pe la curțile boierești cu cutia sa de păpuși ca să dea reprezentații cu sau fără perdea și care suna așa: "haideți, haideți la păpuși..." era invitația la reprezentație. Tatăl meu ni-l cînta nouă copiilor la pian, și ne făcea un efect deosebit cînd ne povestea țiganul cu teatrul portativ "cușca" și se auzea din depărtare cum cînta acest scurt motiv care este absolut identic cu a faimoasei și ultravulgarei *Periniță* de astăzi. Vreau să amintesc că representația "cu perdea" era pentru duduci și cuconași, era mai pudică și purificată, pe cînd reprezentația fără perdea era pentru adulți și mai ales pentru slugi care petreceau grozav cînd țiganul își dădea drumul gurei și... dă Doamne bine ce eșea din ea! Acest motiv scurt este probabil un motiv foarte vechi purtat de țigani pretutindeni și răspîndit prin țară. Cineva mi-a spus că l-a auzit pe malul Dunării cîntat cu alte cuvinte. În a patra bucată din *Suită*, care este o mică baladă, întrebuințez tot un cîntec țigănesc și de chef, *Calul balan*. În Moldova se cînta: "Și calu-i balan, și calu-i balan șușaua-i verde" (adică șoseaua), așa am auzit eu, iar în Muntenia, de unde cred că este originară: "Pe calul balan, pe calul balan cu șaua verde, ține-mi-l Doamne, ține-mi-l Doamne, nu mi-l pierde, că l-am mai pierdut odată, și l-am catatu lumea toată..." etc. Pentru mine *Calul balan* cu șaua verde, așa straniu și nereal, era idealul căutat, găsit și pierdut ca și calul țiganului. Eram atunci într-o epocă inspirată cînd am scris această bucată. După ce am scris această *Suită*, eram în toamna anului 1930 la Botoșani, eram foarte deprimată; reîntoarsă din București, unde n-am putut să continui să stau mai ales din motive practice, viața cu lecții de pian particulare și cu un copil lîngă mine era foarte grea. Atunci am trimis *Suita* scrisă pe curat (făcusem progres la ortografie) fratelui meu Alexandru, ca să se ocupe și s-o presinte la concursul Enescu. Nici prin cap nu-mi trecea că va fi băgată în samă. Dar tocmai înainte să se închidă concursul primesc o scrisoare de la Jeana Kogălniceanu, o bună prietenă de a mea și rudă cu Jora, care îmi scrie că *Suita* mea, cînd au fost controlate lucrările, plăcuse în mod deosebit lui Enescu, care l-a rugat pe Jora să-mi comunice s-o trimit la Radio să fie cîntată. Cum Jora era atunci supărat cu mine din cauza intrigilor unei prietene comune, unei foarte bune prietene!, nu mi s-a adresat mie direct. Jeana îmi scria că este sigură că voi avea o distincție. Ea a dat-o Nadiei Chebap, o pianistă bună, s-o învețe și să mi-o cînte. Nadia Chebap avea o tehnică mai mult de degete, foarte clară și curată dar demodată, bună pentru Scarlatti, Couperin etc. Suita mea era modernă, scrisă cu o tehnică și pentru o tehnică modernă, așa că nu mi-a plăcut deloc cum a fost cîntată. La Concursul din 1930, premiul I l-a avut Leon Klepper, un ieșan care venise recent de la Paris, pentru o *Triple fugue* pentru orchestră; bun compozitor, actualmente plecat din țară. Au mai fost și premiul al II-lea și al III-lea. Eu am avut Mențiunea I-a cu 10.000 lei, după mine au urmat lucrări mai mari ca formă și mai importante, ca o sonată pentru vioară și pian și altele, dar eu biata, le-am luat-o înainte.

După zece ani am prelungit *Păpușele* și *Calul Balan*. Din această ultimă bucată am adus la sfîrșit tema care era în șase optimi, mărită în trei pătrimi, socotind-o portretul lui Enescu, adevăratul ideal în fine găsit și totodată pierdut, și ca un fel de apoteoză grandioasă a Maestrului; el n-a cunoscut-o în această ultimă și definitivă formă.

În 1931, anul în care Maestrul a împlinit cincizeci de ani, a dat un recital la Botoșani. Cum era bolnav și bea numai lapte, nu i s-a mai dat un supeu la Cristea Ciomac unde era, cred, în gazdă. În pauză m-am dus în culise și i-am oferit *Suita* pe care i-o dedicasem. Ulterior am aflat că mama lui Cristea Ciomac și-a exprimat mirarea că după concert, întors acasă, Enescu s-a așezat la pian și mai tot timpul a cîntat niște melodii românești ordinare și cunoscute. Acest lucru m-a bucurat mult; însemna că Enescu a cetit *Suita* și a studiat-o cu atenție. Cu alt prilej, vorbind despre compoziție în general, mi-a spus: "*Suita* cea mică a D-tale rămîne!".

Tot în felul bucăților din *Suită* am scris *Mica horă* întrebuințînd opt măsuri din cîntecul de mahala foarte trivial, cu cuvintele "Fata popii cea mai mare", numit *Zdrîng zdrîng*; m-a interesat ritmul de horă, și aș fi vrut să scriu o chintesență de horă, dar n-am ajuns să o scriu. *Mica Horă* și *Șapte gîște* au fost foarte frumos compuse ca dansuri culte românești de către Vera Proca-Ciortea și dansate la recitalurile ei de dans cult

https://biblioteca-digitala.ro

românesc în 1945-46 și cu mare succes de public. Pe *Șapte ghișe* Vera a creat un foarte nostim dans solo *Fata cu ghișele*, iar pe *Mica horă* ceva caragealesc *Deputatul la horă*, un deputat țărănist foarte îngîmfat. Despre *Șapte ghișe* Vera Proca mi-a spus cînd am întîlnit-o la București în 1961, că le-a avut 10 ani pe program ca bucată clasică, și că întotdeauna a fost bisată.

Încurajările lui Enescu m-au făcut creatoare, cum se zice astăzi, și i-am spus-o odată maestrului verde în față. Dar ceea ce a făcut pentru mine a făcut cu orice compozitor care s-a apropiat de el. Aș fi putut să mă cred unică, dar eram numai un număr din cei mulți care îi datorează ca și mine foarte mult.

Din acea epocă cînd Enescu era suferind și poate necăjit - trecea printr-o criză de care nu s-au atins biografii respectînd-o -, el a început să joace un rol mare în viața mea interioară așa propice visului, în trista mea izolare de la Botoșani. Mila și admirația reunite fac să se nască în suflet un complex "Senta", eroina mea favorită din operele lui Wagner, o dorință de devotament și de a fi alinătoare.

În 1934 fetița mea fiind plecată la Cluj pentru studii, am petrecut toată iarna la București; locuiam la Bucureștii-noi, mergeam la concerte și eram veșnic grăbită să prind tramvaiul 6 înainte de miezul nopții. Aveam pe atunci o beretă caschetă pe cap și o sacoche mai încăpătoare gen taxatoare, încît Păstorel Teodoreanu, așa de spiritual întotdeauna, mă poreclise "Miss tramvai". Eu nu aveam bani de lux și timp să mă ocup de toalete.

De la adunările generale ale compozitorilor îl vedeam pe Enescu prezidînd deprimat și distrat și parcă orbit, ai fi zis că venea dintr-o altă lume și dădea dureros peste realitate. Odată am fost așa de impresionată, încît neputîndu-mă stăpîni, am început să plîng tăcut într-un colț, lucru pe care l-a observat Rogalski care a venit la mine și mi-a pus întrebări; a fost așa de mișcat și de interesat de ceea ce descoperise la mine încît, cu toate că nu avea timp, m-a întovărășit cu tramvaiul pînă la Bucureștii- noi. Grozav îl mai interesau femeile pe Rogalski. Era un admirabil camarad, un artist de o mare modestie; și el trecuse pe la Leipzig și pe la profesorul meu Taichmüller; un admirabil orchestrator, și doream să-mi orchestreze *Suita*. Sunt fericită că este acum un clasic de al nostru, cu cele trei dansuri simfonice așa originale și cu poemele descriptive - ca *Înmormîntarea la Pătrunjel* - așa pline de umor.

Poate că în 34 să fi fost Enescu la Botoșani nu știu însă; anii următori i-am petrecut la Botoșani în Thebaida mea, fără de fetița mea care era studentă la Cluj, și pe care nu o vedeam din toamnă pînă-n Paști, viața mea fiind o veșnică și îngrijorată așteptare a ei. Între timp a mai fost un concert de-al lui Enescu la Botoșani, data nu o știu; i s-a dat un supeu la primărie, era în timpul guvernului N.Iorga care a durat puțin. Era un supeu cu autorități, lume proastă care nu-l dispunea pe Maestru care a fost foarte rezervat, așa că nu am prea putut sta de vorbă cu el. Peste cîtva timp sau ani, nu mai știu, eu trăind într-o măsură de timp bergsonian, iată că văd într-o zi pe afiș anunțînd un recital Enescu, să fi fost prin 38-39; m-am bucurat așa încît pe loc pe stradă mi-a venit în minte prima temă a *Sonatinei* mele, care a avut în 1934 la concursul Enescu o menționă onorifică; eram singura femeie printre concurenți în anul cînd Zeno Vancea a luat premiul I. M-am informat îndată ce am văzut concertul anunțat, dacă Ciomac putea să-l primească, dar el lipsea din Botoșani, și nu i se organiza nicăieri vreo primire lui Enescu, cum ar fi trebuit. M-am gîndit atunci că ar putea să-l invite Doctorul Lustgarten, dentist colonel, și mare proprietar, însurat cu o colegă a mea de pension, pe care o vedeam foarte des și cu care făceam muzică la două piane și la patru mîini. Gusta Lustgarten era o pianistă bună, cu o tehnică naturală mare, se perfecționase la Dresda, și era tot așa amatoare de frumos și de cultură ca și mine. Lustgarten era și el muzician, studiase compoziția la Berlin, dar era mai mult un teoretician, și-l cunoștea și era prieten cu impresarul Cohen. I s-a scris lui Cohen, și Enescu care venea întovărășit de Ionel Gherea, cu care eram prietenă, a fost întrebat dacă ar primi să supeze la Lustgarten. Enescu a primit cu condiția să nu fie lume prea multă, așa că afară de acei ai casei, de suita lui Cohen și Gherea, nu mai era la supeu nimenea afară de o prietenă de a gazdei și a mea Marica Ullé, al cărei soț era cunoscut și într-un fel înrudit cu principesa Cantacuzino, care cred că era deja căsătorită cu Enescu. Sora mea mi-a trimis atunci pentru supeu șampanie Bazilescu-Capșa, iar pentru maestru o sticlă specială de șampanie roz, care i s-a servit exclusiv maestrului; cred că era deprins cu acest fel de atenții. Masa a fost bună, cu friptură de curcuțe tinere îngrășate pe lîngă coșerile cu grîu, procurate de la o altă prietenă de-a mea. Enescu s-a simțit bine acolo, masa a fost veselă și spirituală; atunci mi-a spus că el dă cu plăcere un concert, dacă în sală se află chiar numai o singură persoană cunoscătoare, care să înțeleagă și să iubească muzica, și că face ca el să se deplaseze și pentru un singur om!

Tot atunci mi-a spus, cînd i-am vorbit despre Oedip, că l-a scris tot în stare secundă, deci într-un fel de transă, pe care materialismul de la noi astăzi nu știu cum ar interpreta-o. Enescu era credincios, făcea regulat servicii religioase pentru sufletul părinților săi la Cracalia, de altfel credința într-un Dumnezeu o afirmă și în amintirile lui, care nu au fost încă traduse în românește și răspîndite. El dădea necunoscutului din Univers o mare importanță. Tot după un supeu de acesta, stînd de vorbă cu el mai deoparte, mi-a spus uitîndu-se la mine și așa ca pentru sine: "Pas si originale que ça!". Probabil că s-au găsit suflete caritabile care m-au zugrăvit ca pe-o persoană trăsnită, adică politicos exprimat: originală. Vorbind despre compozițiile lui tot numai cu mine,

https://biblioteca-digitala.ro

părea descurajat și nemulțumit de sine tratîndu-le: "comme des choses platées et faisandées", sic cuvintele lui; atunci mi-a spus foarte serios: "Mica Dumitale *Suită* rămîne!"

Dar cu privire la creațiile lui, cum le putea descrie astfel? Este ceva mai tînăr, mai proaspăt ca *Rapsodiile* sau cele două *Suite* pentru orchestră? Și ce poate fi mai neaoș și mai verde ca minunata și sănătoasa *Bourrée*, chiar rustică, și care te ridică pe sus!

Enescu a mai venit și al doilea an la Botoșani, era prin 1940-41, nu știu sigur, și a mai supat la Doctorul Lustgarten; de dormit a dormit la Cristea Ciomac, nu mai era Cohen. A doua zi am fost invitată la un dejun foarte intim la Ciomac și fără pretenții, în timpul căruia Enescu m-a încurajat mult la compoziție și mi-a spus: "Et surtout n'ayez pas le préjugé de l'âge" - zicînd că de-abia acum la maturitate, după ce am uitat tot ce-am învățat, voi începe să compun cum trebuie; îmi dădea indicații cum să pun o mesuță lîngă pian și să scriu îndată ce improvizez ceva. Enorm de mult bine mi-au făcut și mult curaj mi-au dat îndrumările și încurajările lui, căci nu aveam deloc încredere în mine. L-am întîlnit într-o dimineață cînd pleca la gară și mi-a făcut semn cu mîna din trăsură: scrie - scrie...

În 1944 toamna, în 1945-46 am locuit iarna la București-noi pînă-n 1947. Era epoca cînd Enescu dădea concerte peste concerte, cînta ca solist sau dirija; era o dăruire a sa fără cruțare și continuă; cu îl comparam cu pelicanul care-și hrănește puii cu sîngele și carnea sa. Am asistat la aproape toate aceste manifestări ale sale. Cînd conducea, muzica era dematerializată, urmăreai cum ajuta el să se înjghebe firul ideii muzicale; cînta și minunat la piano, acompaniindu-și compozițiile sale. Neuitată îmi este execuția celor 7 cîntece pe poezii de Marot, cu Stroescu și cu el la pian - mai bine nu vor putea fi auzite niciodată. Erau momente unice de care eram conștientă, ca și de dispariția lor, momente care nu mai aveau să se reîntoarcă niciodată. - Ne- am hrănit cu el, în acești ultimi ani înainte de plecarea sa la Paris și - pentru totdeauna.

*

* *

Am avut ocazia să vorbesc cu el și la concerte. Cînd s-a dat, nu știu dacă în primă audiție, *Oratoriul de Paști* a lui Paul Constantinescu, scris pe motive religioase bizantine vechi, transpuse pe notația de astăzi de Părintele Petrescu, lucrare absolut originală și cu un enorm aport personal, era și Enescu în auditoriu. Întîmpinîndu-l i-am spus entuziasmul meu, iar el s-a exprimat așa: "C'est une chose unique et qui n'est pas à refaire!" Florica Musicescu, care era și ea în sală, mi-a spus că acest oratoriu nu este scris numai pentru o elită ci și pentru marele public. Acesta este apanajul marilor opere clasice ca *Matthäus Passion* de Bach, *Missa solemnis* de Beethoven. Dar oratoriul lui Paul Constantinescu, așa de inspirat și de bogat în frumuseți nemaipomenite, nu poate și nu trebuie comparat cu nici o altă creațiune, este cum a spus Enescu, "un lucru unic".

În 1945 în trei 3 Iunie - am păstrat programul cu iscăliturile artiștilor - a avut loc primul concert de muzică de cameră la Sala Dalles, organizat în cadrul sărbătorirei a 25 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români. Printre numerele unui bogat program unde erau reprezentați 11 compozitori se afla și *Sonatina pentru piano* a mea, executată de Maria Fotino. Ea a fost admirabil executată de pianistă cu toate că ei nu-i plăcea *Sonatina* care era cum zice franțuzul "de la petite bière" pentru ea care execută așa magistral marea *Sonată în fa diez minor* a lui Enescu. Am stat mult cu Maria Fotino acasă la Florica Musicescu, arătîndu-i cum s-o interpreteze, lucru care a speriat pe Florica, care mi-a spus: "Bine Didia, ce faci? de două ore ești aici; numai Ravel își chinuia în felul acesta interpreții" - vai, de la mine la Ravel e-o cale atît de lungă! dar rezultatul a fost minunat, căci *Sonatina* a avut succes de public și succes la Enescu! Manole Ciomac, care ședea lîngă el în sală, a venit la mine și mi-a spus că i-a plăcut mult maestrului care spunea mereu în timpul execuției: "elle est française, elle est française!". Ciomac l-a lămurit spunîndu-i că n-am fost niciodată în Franța, că am stat numai în Germania. Maestrul a dorit să-mi vorbească; el ședea așa aplecat cum era atunci într- un fotoliu sau stal, iar eu în picioare, în fața lui, cu toată sala înaintea mea și simțeam cum mi se învîrte pămîntul sub mine. Maestrul m-a întrebat de ce n-am prezentat-o la concursul de compoziție, și cînd i-am spus că a fost prezentată în 1943 și că a avut o mențiune - el s-a exprimat în felul acesta gînditor: "E adevărat că e o mare deosebire între a ceti un manuscris și a-l auzi interpretat după intențiile compozitorului, și bine interpretat". Eu neștiind ce să-i spun, de fîstîceală i-am zis cu tristețe: "C'est le chant du cygne, Maître!" la care el a răspuns profitînd de ocazie mai mult ca să facă un joc de cuvinte cum îi plăcea, decît un compliment: "Non Madame, c'est le cygne du chant!" Complimentul cel mai frumos a fost a unui polonez din sală, rămas după ocuparea Poloniei, și care spunea mereu: "Quel feu, quelle grâce!". Aceste vorbe m-au încîntat drept să spun; au fost auzite de cineva care ședea lîngă el și care mi le-a repetat. De-atunci *Sonatina* n-a mai fost cîntată. Bine că a auzit-o Enescu, asta îmi ajunge. Am muncit foarte mult la ea, am avut un pachet întreg de ciorne, cu toate că pare scrisă cu multă ușurință. Am întrebuințat indiferent ce motive numai ca să scriu forma de sonată și ca să fac dezvoltări. M-am dus cu ea la

https://biblioteca-digitala.ro

Jora, care a găsit-o prea simetrică, simetria este clasicism, şi nu destul de evoluată ca muzică în genere; o fi avut dreptate. La cele două prime părţi nu a avut nimic de zis - la prima parte *Andantino malinconico* şi *Larghetto*; despre *Rondo* a spus că nu are forma clasică de Rondo, şi m-a îndrumat cum să-l fabric; eu m-am cam supărat şi am zis şi eu: "Rondo ne puis, ronde suis!", de altfel este "une ronde", "une danse en rond enfantine", dar pînă la sfîrşit am ascultat de îndemnările prietenului meu profesor şi pînă la sfîrşit cu mii de ciorne am făcut *Ronda, Rondo*, şi lucrînd cu voinţa mi-au venit idei noi şi poate nostime, vorba lui Enescu: lucrezi fără inspiraţie şi ideile şi inspiraţia îţi vin în decursul lucrului.

Pe urmă am avut succes la salonul de muzică a Doamnei Enescu, în căsuţa aşa poetică din fundul curţei casei Cantacuzino atunci ocupată de Arlus şi acum Muzeul Enescu şi Sediul Uniunii Compozitorilor Români. Doamna Enescu prezida în salonul de muzică, foarte maiestoasă, aşezată pe un fotoliu într-un colţ lîngă uşă, în faţa unei mesuţe unde se zicea că-şi scrie memoriile, şi trimetea din cînd în cînd cîte-un bileţel vreunei persoane din salon, căci tăcerea în timp ce se făcea muzică era obligatorie. Am fost şi eu cinstită cu două bileţele care sunau astfel, le-am păstrat de altfel, scrise cu un scris mare şi elegant: "Venez plus souvent, je vous l'ai déja demandé, c'st pour des être comme vous que je suis là, au lieu d'être dans mes forêts. Les forêts, les vastes horizons moldaves!!" Şi altul: "Il faut toujours venir quand vous savez qu'il y a musique, sans autre invitation!" Regret că nu m-am dus mai des la şedinţele muzicale la Enescu, dar mă indispunea grozav înghesuiala mare care era şi în salon şi în hall, şi lumea pe care nu o cunoşteam. Trebuiam să mă întorc tîrziu, locuiam departe şi eram şi adînc mîhnită din pricina mamei mele care rămăsese la Botoşani bătrînă şi singură pe mîna unor excroci şi nu aveam cum s-o ajut! La Enescu în salon am auzit pentru întîia oară frumoasa şi lirica sonată de Lekeu cu acea primă frază de un elan aşa cuceritor, ceva Don-Juanesc la care nu se putea rezista, cîntată de Enescu cu Andricu la pian. Andricu era nelipsit de la şedinţe şi nedespărţit de Enescu, cetea perfect orişice, dar era un pianist cu totul lipsit de farmec. Pe urmă, în 1946 veni plecarea lui Enescu la Paris, şi a mea la Botoşani în Martie 1947, după moartea mamei mele. Acolo locuitul toamna şi primăvara în casa mea ancestrală, devastată, reparată sumar şi mobilată cu resturi mizerabile, ca şi vara la Ionăşeni la ţară ca singura reprezentantă a fraţilor, a fost un adevărat coşmar! Noroc că iernile le petreceam la Buzău la fiica mea.

În 1948 am trebuit să părăsesc definitiv Moldova şi am venit la Buzău unde timp de şapte ani am îngrijit de nepoţii mei, un băiat şi o fetiţă. Mi-am făcut stadiul de devotament faţă de ei, în condiţii destul de grele; dar poate că aceşti copilaşi despre care se spunea că îi cresc foarte rău, dar nu au fost părăsiţi o clipă de mine, au cîştigat totuşi ceva de pe urma mea, dacă nu altceva pasiunea cetitului şi o dialectică foarte îndemînatecă. Epoca destul de tristă, în care muzica şi compoziţia n-au existat pentru mine pînă la pensionarea mea în 1955.

În 1951 am plecat în August la Bucureşti pentru cîteva zile. Romică Drăghici, vărul meu, se ocupa cu afacerile lui Enescu şi coresponda cu el; prin el am aflat că cei 70 de ani ai lui Enescu aveau să fie sărbătoriţi în după amiaza de 19 August, ziua de naştere a Maestrului, la un personaj extrem de interesant care m-a impresionat puternic şi pe care nu vreau să-l uit în amintirile mele, merită să fie scos în evidenţă.

Este vorba de chelnerul Apostol, mare amator de muzică bună şi de pictură, cu colecţii de tablouri, de discuri şi de autografe de mare valoare. Era atunci un bărbat înalt, frumos, zdravăn, cu un cap de artist cu păr şaten ondulat. Foarte rezervat şi demn în purtare. Fusesem prin Romică invitată la această sărbătorire şi foarte frumos primită. Afară de mine şi de Romică se aflau printre invitaţi Nicu Corjescu, un vechi cunoscut de-al meu, boier bătrîn ieşan, mare meloman şi funcţionar la discoteca Radiodifuziunei, poetul Doctorul Voiculescu, cu un aer trist şi dezabuzat, un tînăr destul de vioi şi cultivat, pregătitorul concertelor de la Radio, nu ştiu cum îl chema, o doctoriţă necunoscută şi bătrînul Pherekyde, vechi prieten din tinereţe a lui Enescu, şi el amator de muzică şi un om plin de duh - era prietenul şi protejatul lui Apostol, căruia îi aducea din cînd în cînd vreun obiect de preţ. Pherekyde avusese un apartament foarte frumos într-un bloc foarte elegant în fostul bulevard Tache Ionescu şi poseda un piano de concert splendid pe care îl punea la dispoziţia pianiştilor buni. Acum nu mai rămăsese cu nimic decît cu bunele maniere şi cu spiritul său. El mi-a spus că Bucureştiul se împarte în două serii de oameni; acei care-l cunosc pe Apostol şi acei care nu-l cunosc încă. Tot el mi-a spus că la Apostol în casă urechile ar vrea să aibă ochi, şi ochii urechi. E adevărat că în timpul concertului de discuri alese şi poate unice zăream cîte-un tablou într-un colţ al camerei şi săream friptă ducîndu- mă să-l privesc, pe urmă fascinată de o frază muzicală pe care vroiam s-o ascult mai atentă mă duceam la jilţul meu ca să urmăresc mai departe muzica, pentru ca din nou să sar şi să mă duc în alt colţ să admir un tablou. Concertul ca şi programul a fost organizat de Apostol cu un gust de o siguranţă rară; ştiu că s-a cîntat *Sonata a III-a* de Enescu în stil românesc mai degrabă imitativ ţigănesc, dar în fond pur şi simplu enescian, de către Yehudi Menuhin la vioară cu sora lui Hepzibah la pian, o mare pianistă şi o mare muziciană, totul executat într-un chip cu totul desăvîrşit şi cu totul conform intenţiilor maestrului. Această sonată nu trebuie auzită decît executată într-un mod absolut perfect. După prima parte a concertului am trecut în prima încăpere a căsuţei, unde ni s-a servit o gustare tot aşa de aleasă şi de rafinată ca şi concertul. Pe masă se afla un castron plin cu nişte prăjiturele pe unt care se topeau în gură, "des bouchées", şi un vin de neuitat pe care numai un chelner luminat şi unul de calitatea lui Apostol l-a

https://biblioteca-digitala.ro

putut găsi. Totul servit de Doamna Apostol, o femeie coaptă și demnă, cu multă gentileță și simplicitate. Despre soția sa Apostol mi-a spus că ei îi datorește că a mers pe drumul drept pe care a mers, căci fără de ea cine știe unde ar fi ajuns și ce s-ar fi ales de el. Căsuța de mahala în care locuia Apostol era mult mai departe decît Arsenalul vechi, era într-o curte și intrai în casă fără prag. Totul sclipea de curățenie și nu puteai crede că în acest mic muzeu putea locui cineva și dormi. Pe pereți jos foarte multe fotografii cu autografe de la diverși artiști mari și mai ales de la G.Enescu, iar mai sus numai tablouri de Luchian, Grigorescu, Andreescu, Moscu dar mai ales de Luchian; afară de aceasta, cărți rare, bibelouri, totul autentic.

Despre valoarea și bogăția discotecii lui Apostol voi da o dovadă povestind o mică întîmplare auzită de la Pherekyde. Venind odată Casals la București și stînd la masă cu cineva la Hotel Bulevard sau Continental - nu mai știu -, se plîngea că este demult în căutarea unui disc de-a lui pe care nu-l poate găsi nicăeri - și se întreba dacă nu ar fi posibil oare să-l găsească la București la vreun cunoscător. Tovarășul său de la masă i l-a arătat atunci pe Apostol cu șorțul alb și cu șervetul pe mînă și i-a spus: "Îl vezi pe ăl de-acolo? Dacă nu are el discul nu-l are nimeni în București" - și l-au chemat pe Apostol la masă și l-au întrebat. Bine înțeles că avea discul. A trimis atunci o trăsură sau s-a dus el singur și i l-a adus lui Casals; acesta, foarte bucuros, l-a invitat pe Apostol la masa lui. Apostol a mulțumit spunînd că el în calitate de chelner nu are voie și nu se cade să șadă cu clienții la masă. Desigur că s-a ales în urmă cu o fotografie și cu un autograf recunoscător al maestrului.

În partea a doua a concertului s-au pus plăci foarte vechi din tinerețea lui Enescu; am ascultat *Ciacona* de Bach și altele și am închinat cu toții paharul cu sfințenie și din toată inima pentru acei șaptezeci de ani a lui Enescu, fiind recunoscători cu toții lui Apostol pentru ședința artistică oferită și despre care Romică avea să-i scrie maestrului.

Eu m-am mirat că din tot Bucureștiul acesta era singurul loc unde a fost sărbătorit și unde s-a amintit de aniversarea lui Enescu, Romică însă mi-a spus că mai era un loc unde avea să fie sărbătorit maestrul, dar nici în ruptul capului n-a vrut să-mi spuie unde. M-am gîndit mult și am dedus unde și la cine a fost sărbătorit.

Stînd de vorbă cu Pherekyde care a fost așa de amabil și m-a dus la tramvai, mi-a povestit tot atunci cum a felicitat-o pe Principesa Cantacuzino la oficierea căsătoriei ei cu Enescu, în cerc foarte intim și la care și el, ca vechi prieten a lui Enescu, luase parte. Termenii au fost următorii: "Jusqu'à présent vous avez été princesse, dorénavant vous serez reine!!!" Frumoasă vorbă, și nimerită, dintre toate vorbele frumoase ale lui Pherekyde, de care îmi pare bine că mi-am amintit și l-am pomenit aici.

*

* *

Romică mi-a dat adresa lui Enescu la Paris și l-am felicitat foarte călduros pentru cei șaptezeci de ani de muncă și activitate a lui, aproape 70 de ani căci a început așa de devreme. I-am exprimat toate sentimentele mele și de totdeauna față de el, la care maestrul mi-a răspuns cu mîna lui, cu ceva întîrziere, că fusese în Anglia pentru aniversarea lui.

26, Rue de Clichy Paris (9-ème)
Ce 14 Sept. 1951
Merci de tout coeur chère Madame pour vos bons voeux qui me rappellent tant de souvenirs. Croyez bien que je pense à mes amis avec la même fidélité et daignez agréer l'hommage de mon respectueux dévouement.

Georges Enesco

Scrisoarea aceasta, atît de prețioasă pentru mine, eram cît pe ce să nu o primesc; adresa străzii a fost greșit scrisă - iar poștașul întîlnindu-mă pe stradă n-a vrut să mi-o dea fără de buletin, pe care nu-l aveam la mine. Am trebuit să mă duc la poștă ca să o iau în primire - șansa mea obișnuită de a obține cu mare greutate orișice lucru prețios pentru mine. Odată cu primirea acestei scrisori s-a încheiat și capitolul "Enescu" din viața mea.

https://biblioteca-digitala.ro

Cuvînt de deschidere

Un festival de muzică nouă trebuie să afirme

DACĂ AR FI să facem produsul tuturor vectorilor stilistici ce străbat muzica nouă, ar rezulta - probabil - două direcţii esenţiale irefutabile: una cu privirea aruncată înainte, porimenitoare, sporitoare; alta cu ochii înapoi, circumspectă, retractilă chiar. Una care drenează, cealaltă care colmatează. Pe de o parte ofensiva permanentă - avangarda; pe de altă parte statornica eschivă - ariergarda. Sînt două atitudini stilistice ireconciliabile, ricoşabile: ziua şi noaptea traiectul muzicii culte de astăzi (şi probabil din totdeauna). Două stări de spirit care pot, iată, coabita: observată în întregul ei, suprafaţa muzicii contemporane relevă deopotrivă, zone diurne şi zone nocturne. Două direcţii stilistice pe care le-am putea asemui şi cu două fluvii opuse ca sens, ce captează pe parcurs numeroşi afluenţi, dar care (culmea!) izvorăsc din acelaşi loc, din porunca unui unic zeu axiologic. Despre prima direcţie, Webern afirma că "utilizează un material complex în mod progresiv, treaptă cu treaptă. (...) Căci ne aflăm în faţa unei mereu progresive luări în posesie a ceea ce este dat de la natură." Referindu-se la cea de a doua direcţie, Steinhardt constata că "trecutul e în realitate nu un program sau o călăuză, ci un impuls, ci o experienţă aglomerată care impune cercetarea şi lucrul înaintea fiecărui nou gînd, fiecărei noi simţiri moderne". Numai în acest fel creatorul îşi poate îmbelşuga talentul, dezgropîndu-şi comoara, ofertînd-o.

Un festival de muzică nouă trebuie să infirme

Au apărut tot mai multe indicatoare obligatorii pe traseul agresivităţii în muzică. Cromatizarea, di-sonantizarea (cu alte cuvinte, telurizarea) progresivă a muzicii au asediat, agresînd continuu urechea melomanului, destupîndu-i - e-adevărat - canale ascunse, augmentîndu-i receptoarele, însă în acelaşi timp, instaurînd o anume adempţiune a tenebrosului, neliniştii şi catastroficului. ("Abia după Beethoven, spune Emil Cioran, muzica a început să se adreseze oamenilor: înainte nu se întreţinea decît cu Dumnezeu. Bach şi marii italieni n-au cunoscut deloc acea lunecare spre omenesc, acel fals titanism care, de la Surd încoace, alterează arta cea mai pură.") Există o agresivitate a materialului sonor asupra compozitorului (cazul Beethoven, Wagner ori Stravinski); dar există şi o agresivitate a compozitorului asupra materialului (la Schönberg şi Xenakis, de exemplu). Pe de o parte viziunile infernale, demonice, paroxistice ale compozitorului; pe de alta tiparele spartane, dieta habotnică la care e supus materialul sonor. Asaltul tenebrelor, insinuarea neliniştilor, pînda catastroficului impun adoptarea unor măsuri de protecţie. Agresivitatea în muzică tinde să fie demascată şi incriminată. Lumea muzicii are azi, mai mult ca oricînd, nevoie de linişte, lumină şi celest. Iar ea trebuie să-şi vindice această necesitate în mod homeopatic, prin sine însăşi (în plan estetic, adică) şi, într-un timp mai îndepărtat, prin grefe meta- sau trans-artistice.

Un festival de muzică nouă trebuie să confirme

Opera muzicală (omnia sau fragmentară) este supusă unor mecanisme de înălţare sau cădere, de slăvire ori adumbrire. Există la nivelul sensibilităţii noastre o nepotolită foame de istorie, aşa după cum se manifestă, cu aceeaşi intensitate, o foame de prezent. Dacă prima operează recuperări, reconsiderări, emergenţe sau dimpotrivă clasări, obnubilări, degringolade valorice în baza unor funcţii paralegitime, foamea de prezent dictează ierarhii pentru (şi într-) o instanţă de natură preponderent conjuncturală. Conjunctura poate fi însă apropiată sau îndepărtată de creator. Cei care şi-o apropie sînt - firește - idolii, abonaţii top-urilor. Ceilalţi (mulţi dintre ei printr-o anume pasivitate asumată în faţa succesului) riscă omiterea de la festinul comun al protagoniştilor şi spectatorilor. Dar nu şi al istoriei, care - iată - poate deveni imprevizibilă prin vărsarea în actualitate a unor opere uitate şi colbuirea unor alte opere, pînă mai ieri glorificate. Ceea ce rămîne şi nu se poate re- evalua şi transfera este destinaţia intrinsecă a muzicii. Aici caracterul este pregnant dihotomic: există muzici pasive, inerte şi muzici active, formative. În faţa celor dintîi fiinţa noastră stă în poziţie de repaos, avînd deplină independenţă; muzica nu-l poate anexa pe cel ce o ascultă; ea constituie, în cel mai bun caz, ambientul în care acesta se manifestă. Contactul cu cel de- al doilea tip de muzică ne marchează acţiunile, însăşi existenţa, avînd capacitatea de a o modela şi chiar determina; în faţa ei trebuie să stăm cu smerenie, cu toţi porii fiinţei

https://biblioteca-digitala.ro

deschişi. Astfel, muzica ne va locui şi o vom locui. Într-un fel, interferenţa cu ea se aseamănă cu un exorcism, indicîndu-ne calea spre o posibilă redempţie.

A afirma, a infirma, a confirma: trei verbe susceptibile de a fi conjugate în această a treia ediţie a "Săptămînii internaţionale a muzicii noi" de la Bucureşti.

*

* *

Cuvînt de închidere

Oare nu ne rămîne decît să spunem un Amin pustiitor?

CÎND, în urmă cu trei ani, maestrul Ştefan Niculescu concepea şi declanşa mecanismele primului festival de muzică nouă din România, eram aproape cu toţii convinşi că sîntem în faţa unui perpetuum mobile, care va funcţiona inerţial în baza unor impulsuri colective, capabile să-l ocrotească de intemperii şi vicisitudini. Iar dacă prima ediţie a fost în numele Tatălui, a doua în numele Fiului şi a treia în numele Sfintei Muzici, nu ne-ar rămîne decît să spunem un Amin smerit şi inert, totodată pustiitor pentru viaţa noastră muzicală. Căci dincolo de straturile de multe ori epidermice reprezentate de manifestările solidare stagiunilor de concerte, reuniunile unui festival ca acela de la Bucureşti mărturisesc în chip esenţial istoriei muzicii despre vectorii care o străbat în prezent şi felul în care ea se scrie.

S-a încheiat o săptămînă lungă cît... opt

... zile: zile incandescente pentru organizatori; zile de post ori de sărbătoare pentru spectatori. Ele au răsărit graţie unor oameni şi instituţii care au venit în întîmpinarea intenţiilor noastre: Ministerul Culturii, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului Bucureşti, Radioteleviziunea Română, Academia de Muzică, Filarmonica "George Enescu", Goethe Institut, Slovensky Hudobny Fond, Ambasada SUA la Bucureşti, Jasemusiiki din Helsinki, Fundaţia Gulbenkian, Sudesteuropa - Gesellschaft/München Hochschule für Music, Fundaţia Japonia, Hotelul Student Parc, şi nu în ultimul rînd Societatea Alpha Sound şi ziarul "Libertatea", fără sprijinul cărora întîlnirea reprezentanţilor secţiunilor naţionale ale Societăţii Internaţionale de Muzică Contemporană nu ar fi putut avea loc.

Acestor instituţii ar fi fost poate normal să li se alăture şi altele. Însă chiar unele dintre cele menţionate au afirmat tendinţe contradictorii, manifestate prin forţe centripete dar şi forţe centrifuge, care au dezechilibrat uneori rectitudinea unui traiect normal. Cît timp nu vom înţelege că "Săptămîna internaţională a muzicii noi" este un festival al tuturor muzicienilor noştri, fie ei compozitori, instrumentişti, dirijori, muzicologi, critici muzicali, că atitudinile individualiste, restrictive ori constrictive îi reduc magnitudinea, că ambiţiile personale sau orgoliile îndelung dospite amplifică incertitudinile şi eliberează compromisurile, vom resimţi în perspectiva imediată simptomele atrofierii, ale adumbririi progresive ori, şi mai grav, ale inoportunităţii. Sînt simptome consecutive instalării unor viruşi inoculaţi cu dibăcie de cei ce nu doresc existenţa acestui festival. Or, poate de cei cărora festivalul le este indiferent. Şi numărul acestora a fost în actuala ediţie mult mai mare decît cel pe care imaginaţia noastră l-a putut adăposti.

Puţin a mai rămas din entuziasmul şi altruismul primei ediţii! Puţini mai sînt cei care mai înţeleg că "Săptămîna internaţională a muzicii noi" este un festival pe care muzica românească ar fi trebuit să-l aibă încă de acum trei decenii, că îl face doar de trei ani, şi că poate încă nu-l merită îndeajuns. Incontestabil, el este condiţia **sine qua non** a universalizării muzicii româneşti. Iar dacă actualitatea lui ca formă este perfectibilă, virtualitatea lui ca fond este capitală pentru cei ce vor veni după noi; pentru că un festival înseamnă şi o investiţie pe termen lung. Or, aici nu au ce căuta profitorii, cei grăbiţi întru înavuţire şi cei specializaţi în lovituri abile.

Nu este, credem, momentul unor statistici sau analize. Ediţia care s-a sfîrşit a fost cea mai consistentă în ordinea numărului de interpreţi şi compozitori invitaţi. Şi a mai fost o ediţie populată cu tot felul de creaţii şi interpretări care mai de care mai nerăbdătoare în conturarea ori menţinerea unei identităţi, şi mai ales în evitarea similitudinilor. Ca în monadele lui Leibniz, de pildă, care sînt incomparabile, unice. De ce n-ar fi şi creaţiile muzicale nişte monade, fiecare constituindu-se în epura nepereche a Muzicii în general? Lumi muzicale comprimate, introvertite, ce locuiesc cosmosul sonor în speranţa că vor fi descoperite şi cucerite. Apoi transformate, poate, în grădini în care compozitori şi interpreţi, critici şi impresari să fie cum sînt arborii: fiecare cu fotosinteza lui, cu fructele lui... Căci arborii între ei nu se sfădesc şi nu se pizmuiesc niciodată...

Liviu DĂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

THE INTERNATIONAL NEW MUSIC WEEK

III rd EDITION, - Bucharest 23-30 May 1993 -

My intention is neither to comment the program of the Festival nor the "refrigerators" of the hosts. I think that some basic ideas of the event have a better relevance.

It is obvious that no one could assume the risk to decide "hors temps" on the cultural importance of a new music "en temps" (in our time). Every artistic, cultural fact has in its time a civilizing importance, by its simple, actual existence. Arts and artists are witnesses of our civilization, so as the Festivals of any program. Therefore a selection of programmes could have two basis: a thematical general idea or a lot of practical reasons (groups, soloists, orchestras, stages, halls; never a concrete or virtual "public" -I think).

The general idea of the Bucharest's Week was a more or less geographical one. Every day was dedicated to a cultural zone of the world: Europe, Asia, America. Benefic or not, this idea established an order in the succession of programmes. Obviously, a nostalgy of zonal specificities (ethos, language, "sound") came out so as the intention to put in contact, directly, people from different parts of the globe.

But the nostalgy of specificities was quite far from being fulfilled in this Festival - so as in most of the similar cases. The included works belonged generally to the same "global village **esperanto** sound". If not an ethos, let's consider the **radicality** of some proposals ("beyond the borders" - as discussed in Zürich 1991). One discovers everywhere what one brings from oneself. (It is also my case, perhaps!). I think that the most relevant aesthetic zone of the Week was the **theatrality**: theatrality which means not, simply a stage spectacular activity of musicians but a basic, global expression concerning structurally the musical phenomena. A whole and complex ideology. Why one is going to the concert-hall? For to listen to a - more or less - imperfect performance or for **to see**, to acceed directly into **the spectacle** of it? Theatrality reveals a special intuition of the gestual - physical or mental - implication in any musical performance. From this point of view, with more or less scenic "arrangements", the theatrality was well represented in the Festival: see the Steliana Calos-Mihai Vîrtosu-Leontin Boanţă group, the Trio "Contrasts" from Timişoara, some japanese pieces from the flute recital of Yoko Owada, others like *Ein Kinderspiel* for piano by Helmuth Lachenmann (a phantastic spectacle of elementary musical automatisms!!), *Micrologus* by Sorin Vulcu, *Alternances* by Adrian Iorgulescu...

Among the "failures" (lots of minimal collections of pastiches and other futilities) one could include also the *Veni Ensemble* from Bratislava concert: an another slow music, with few events on great surfaces, with soporiphic reccurences ad infinitum to the limits of patience... But if one has enough temerity (and patience) to follow the music until its end (about 90') leaves the concert-hall with a strange feeling of a good, finished fulfilled work: in its real, necessary time (duration). Is this an experimental, an artistic event or something else? Perhaps it is not so easy to decide: it's important **to react**. In such Festivals failures are sometimes more fruitful than recognised accomplishments: that's why I wonder why everybody is looking only after success and unanimities...

Besides: excellent groups, soloists, orchestras. Excellent composers from Romania, Germany, China, USA, Finland, Japan, Portugal, Spain, Poland, Italy. A very poor interrest of the international press and mass media for this Festival. (Poor poor snobbery!...) What is improving from an edition to another of the Bucharest New Music Week is the organisatoric experience, funds and sponsorships and the conception of the programmes. There are the first steps for a general integration in the New Music field.

Nicolae BRÎNDUŞ

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICI

La început a fost cuvîntarea, densă şi pertinentă, a compozitorului Liviu Dănceanu, directorul artistic al Festivalului, urmată de concertul inaugural, susţinut de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii Române, dirijată de Cristian Brâncuşi (23 mai, Ateneul Român). Programul a cuprins lucrări de compozitori români, în prima audiţie. *Preludiul pentru orchestră* de Antol Vieru face parte dintr-o serie apărută în ultimul deceniu, toate de o aparentă simplitate, uzînd de moduri diatonice (scrie autorul în caietul-program). Impresia lăsată este de transparenţă, de factură măiestrită, de accente dramatice decente, încheindu-se ca o întrebare privitoare la condiţia omului contemporan al cărei răspuns rămîne să-l dea viitorul. A urmat *Concertul pentru violoncel, pian şi orchestră* dedicat de Sabin Păutza interpreţilor - Alexandru Moroşanu şi Tatiana Moroşanu. Deşi compus în 1992, Concertul are un accentuat aer retro, un eclectism evident, mergînd de la elemente folclorice melodice şi ritmice (cu precădere în părţile extreme), pînă la sugestii stravinskiene. Partea centrală este gîndită în spirit cameral, articularea cu prima fiind asigurată de o cvasi cadenţă a violoncelului şi cu ultima de o alta, simetrică, a pianului. Cronicarul mărturiseşte o anumită derută, admirînd necondiţionat lucrări anterioare ale autorului. Ultima piesă din program, tot concertantă, a fost *Şapte zile* pentru trombon şi orchestră de Liviu Dănceanu. Sînt exploatate posibilităţile cromatice, timbrale, de intensitate pe parcursul a 7 secţiuni, aşa cum autorul ne-a obişnuit şi în alte compoziţii ale sale; aici avem de-a face cu intenţia valorificării virtuozităţii unui instrumentist cu totul redutabil, care este Barrie Webb, cunoscut şi mult apreciat nu numai în ţara sa, ci pretutindeni unde s-a produs, pentru pasiunea sa neţărmurită întru promovarea muzicii noi.

Despre cvartetul de coarde polonez "Wilanow" (al cărui concert a fost în 25 mai) am scris în *Actualitatea muzicală*, astfel încît, prin forţa lucrurilor, vom repeta ideile de acolo. Formaţia, consacrată şi în stilul clasic, este perfect consolidată şi valorile sale individuale indiscutabile se contopesc în scopul sublinierii textului muzical. Concertul său a avut loc în Ziua muzicii slave; cum era şi normal, am ascultat lucrări de autori polonezi, scrise în ultimii 10-12 ani. *Cvartetul nr.3* de Zbigniew Baginski prezintă o lume sonoră variată, de la tensiunea lirică la aspre înfruntări lirice. În *Cvartetul nr.3*, Zygmunt Krauze sudează părţile, variate ca etos, prin cadenţe ale fiecărui instrument, ingenioase şi cu subtile înrudiri tematice. *Cvartetul nr.1* de Andrej Kurylewicz se remarcă prin linearitatea scriiturii, polifonia fiind preponderentă chiar şi în final (în spiritul unei tocate), într-un univers sonor eclectic. În fine, Krzysztof Meyer, în *Cvartetul nr.6*, ne-a aparut cu lucrarea cea mai închegată, spectaculoasă şi într-un autentic stil cvartetistic, bogată în culori şi în contraste. Interpretarea a fost cu totul de excepţie, atît ca tehnică de ansamblu, cît şi ca spirit cameral, străbătut de înţelegere, pasiune chiar, a muzicii noi.

* Miercuri 26 mai, primul din cele două concerte dedicate muzicii scandinave a fost susţinut (prin înlocuire) de pianista Ilinca Dumitrescu (a cărei înscriere de drept în program se cuvenea din capul locului, dacă ne amintim multele sute de minute din seria, iniţiată şi strălucit susţinută de artistă, "Decenii contemporane"). Pianista ştie să descopere în partituri inedite sîmburele expresiv, să construiască în plină claritate, să redea expresia de dincolo de note. Ea a dat viaţă unor piese pianistice de un caracter divers: *Sonata nr.1 op.50 "Christus und die Fischer"* de Einojuhani Rautavaara (Finlanda), *Various for piano solo* de Sven Erik Werner (Danemarca), *Schilles and the tortoise* de Per Norgard (tot danez), *Sonata nr.3* de Usko Meriläinen (Finlanda), *Fall* de Svend Nielsen (Danemarca) şi *Sonatina* de Joonas Kokkonen (Finlanda). Numele sună, pentru noi, "exotic", titlurile pot apărea comune, dar muzica denotă o perfectă integrare în scriitura modernă a instrumentului. Ilinca Dumitrescu le-a însufleţit cu o admirabilă înţelegere (oare mai e o noutate pentru cei care o cunosc?).

* A doua zi a muzicii româneşti (28 mai) a debutat cu recitalul unui trio inedit (şi totuşi prea cunoscut prin componenţii săi): mezzosoprana Steliana Calos, clarinetistul Leontin Boanţă şi pianistul-compozitor Mihai Vârtosu. Uşoare modificări faţă de caietul-program, despre care, deloc în paranteză, trebuie spus că reprezintă o fracţiune dintr-o veritabilă enciclopedie a muzicii contemporane. Am regăsit, înainte de orice, capacitatea cîntăreţei de a pătrunde într-un mod admirabil în lumea expresiei moderne, slujindu-se, în acest caz, nu numai de glas şi muzicalitate, ci şi de daruri actoriceşti pe care i le bănuiam (iată-le din plin confirmate!). Să ne amintim cu entuziasm de versiunea (completată, îmbunătăţită?) spiritualelor momente din *Parfumuri, crinoline* de Mihai Vârtosu, de piesa Feliciei Donceanu *The Reckoning*, de cea a lui Carmen Cârneci *Femme couchée qui rêve*. I-a urmat, acestui trio, un altul, "Contraste", alcătuit de Emil Şain (familia clarinetelor), Sorin Petrescu (pian), Doru Roman (percuţie). Muzicienii timişoreni, consacraţi în stilul contemporan de cîţiva ani buni, au ales un program dens şi reprezentativ, din creaţia lui Nicolae Brînduş (*Kitsch-N*), a Doinei Rotaru (*Joker*), Costin Miereanu (excelentul *Trio Aksaak*), Miriam Marbe (*Dialogi*). Inutil să stăruim asupra calităţilor cunoscute şi

https://biblioteca-digitala.ro

recunoscute ale pianistului și clarinetistului; vom evidenția doar că percuționistul, mai nou în formație, le stă cu merit și demnitate alături. Această după amiază maraton a fost încheiată de Grupul "Alternative" (Maia Ciobanu - sintetizor, Carmen Rotaru - pian, Cristian Vlad - clarinet, Sorin Săceanu - percuție). Interpreții ne-au propus o formulă inedită, constituită din îmbinarea alternantă (nu neapărat alternativă) a părților constitutive din mai vechea (relativ) creație a lui Corneliu Dan Georgescu *Opt compoziții statice pentru pian și bandă* și *He Will Come!* pentru clarinet și bandă de Maia Ciobanu, animatoarea grupului. A fost, într-adevăr, o demonstrație de alternative stilistice, de concordanță conceptuală și de variante stimulatoare privind viziunea muzicii prin prisme diverse, componistice și interpretativ-creatoare (în muzica nouă interpretul aduce, adesea, contribuții substanțiale la coagularea conceptului componistic).

* În 29 mai, un matineu în ziua muzicii americane în aula Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Din nou o înlocuire, de data aceasta cu muzici compuse pe computer de Salvatore Martirano și interpretate cu ajutorul lui și de către violonista Dorothy Martirano din Statele Unite. Un regal de artificii tehnice, de improvizații în spiritul jazzistic, pe idei proprii, cu amuzante și perfect încorporate aluzii tematice în muzica clasică (de la Bach la Verdi). Detalii tehnice ne oferă caietul-program, căci această muzică nu poate fi realizată decît pe calea oferită de sintetizor și computer.

* Duminică 29 mai, în matineu, la Sala Radio (T 4), un excelent program consacrat muzicii latino-europene. Mai întîi un excelent duo de percuționiști din Spania, B.C.N. Percussio - Xavier Joaquin și Ignasi Vila. Fiecare dintre ei este un virtuoz al bogatei familii de instrumente, fie ele acordate sau nu. Primul este profesorul secundului și se înțelege de minune în procesul interpretativ. Lucrările executate îi antrenează pe ambii în formule instrumentale complexe, în forme ritmice polifonice (*Taiko* de Albert Sardà), în combinații ingenioase și încîntător de bine desfășurate (*Dos Amics* de Pere-Josep Puertolas, *Duo* de Xavier Benguerel, *Tension-Relax* de Joan Guinjon, *Solo* de Teresa Pelegri, *Anaconda* de Tomás Marco). Cei doi au o exactitate ritmică remarcabilă, un simț acut al comunicativității colaboratoare, capacitatea ieșită din comun de a colora și da sens muzical celor mai variate instrumente din inepuizabila familie a percuției). În continuarea (și încheierea) acestui prim concert al ultimei zi a "Săptămînii", Ansamblul Chromas din Italia. Sînt șapte instrumentiști și un dirijor, care au constituit formația în 1991 la Trieste, incluzînd instrumentiști (unii și compozitori) la flaut, clarinet, fagot, violoncel (și acordeon), pian, chitară, percuție. Activitatea lor, în pofida timpului scurt de la înființare, a stimulat apariția unor lucrări care le-au fost dedicate. Formația, modulară, a interpretat piese cu caracter divers, în linia comună a preocupărilor autorilor de azi: *Nunc Stans* de Marco Trevisani, *Eclissi* de Emanuela Ballio, *Divertimento* de Corrado Rojac (violoncelistul formației), *Ossia, Liberamente* de Corrado Gulin (pianistul), *Pietra, Verso, Flauto* de Gianpaolo Caral și *Mikron A* de Pierpaolo Zurlo.

* Nu aș vrea să reiau sugestiile din P.S. al cronicii (parțiale) la ediția anterioară, publicată tot în *Muzica*; ele nu au fost luate în considerație, probabil, pentru că apărînd după semnătura situată în josul unei pagini cu număr impar, n-a mai fost, probabil, băgată în seamă, socotită fără rost și anonimă... Ele sînt însă, absolut actuale prin repetare (și astfel acutizate în latura lor negativă).

Petre CODREANU

Apreciem concertul susținut de Orchestra Națională Radio și de dirijorul american Edwin London, în seara de 29 mai, în Studioul de concerte al Radiodifuziunii Române, drept unul dintre cele mai surprinzătoare și totodată reușite momente ale Săptămînii Internaționale a Muzicii Noi din acest an. Mai întîi surprinzător prin prezentarea unor lucrări ce ilustrează o cu totul altă orientare față de cele pe care le-am audiat cu un an în urmă. Departe de a-și fi pierdut interesul pentru realizarea unor programe muzicale pe super-computere, compozitorii americani prezenți în programul acestei seri ne-au dezvăluit o atitudine ce o contrazice chiar pe aceea ce a dominat concertul ce le-a fost dedicat anul trecut (25 mai, în Studioul de concerte al Radiodifuziunii Române). În locul eliberării de tabù-uri culturale, am sesizat de această dată tendința de a aborda, din alt unghi, relația cu tradiția. Desigur, și această muzică, asemeni celei de anul trecut, relevă obsesia atitudinii față de tradiție, o atitudine în general lucidă (preocupată de aspectul reflectării contemporane), plină de inteligență artistică și de un umor ce implică o anumită doză de detașare. Programul ce ne-a fost oferit în acest an, deși a păstrat două constante - compozitorii Jehuda Yannay și Edwin London -, a pledat de la prima piesă la ultima, pentru o relație tandră cu tradiția. O tandrețe specifică unui spirit tînăr, care nu poate să renunțe la datele personale pregnante, de conștiință, o tandrețe a culturii muzicale americane față de cultura europeană, fără nici un fel de complexe sau stîngăcii. Prima piesă inclusă în programul serii - *Isabellas* - de Salvatore Martirano, s-a dorit a fi o plonjare

https://biblioteca-digitala.ro

în universul personajului verdian Azucena din Opera *Trubadurul*. Dramatismul verdian, tematismul şi chiar proiecţia lui timbrală atît de caracteristică operei romantice (cu teme de un lirism arzător acordate corzilor, sau, violoncelelor şi cornilor, motive-semnal la trompete etc.), stilul suspinat al melodicii verdiene - tratat, însă, cu o anumită ironie de către Martirano prin mari *glissando*-uri descendente -, spectaculozitatea orchestraţiei şi gestualitatea generoasă, romantică, - toate aceste elemente sînt integrate într-un discurs mozaicat, cu jocuri de densităţi, ce vin din sfera muzicii secolului nostru. Putem numi **eclectică** această compoziţie (eclectismul fiind unul dintre locurile comune ale muzicii acestui sfîrşit de mileniu), dar o putem numi tot atît de bine gest de tandreţe faţă de cultura europeană, în speţă faţă de **bel- cantoul** italian.

Piesa "Morning Dance" pentru orgă şi orchestră de Frank Semper - compusă special pentru a fi prezentată în Primă Audiţie în cadrul Săptămînii Internaţionale a Muzicii Noi din acest an -, a continuat linia expresivă neo-romantică a piesei precedente, dar într-un spirit plin de vigoare şi prospeţime. În această lucrare înfiorată de nostalgie (în sens romantic), compozitorul a folosit o strategie complexă, în sensul trecerii de la configuraţii cu un caracter mai abstract - din sfera stilistică a pointilismului -, la o zonă a concreteţii sonore tradiţionale, marcate atît de arabescurile orgii (ce are un rol egal ca importanţă cu orchestra) cît mai ales de elementul ritmic dansant (contrapunctat de accentele puternice ale percuţiei) ce lasă la un moment dat loc liber şi evoluţiei melodice. Registraţia amplă, gustul pentru monumental (în sens baroc), modernitatea jocului cu densităţile sonore, multă culoare şi o formă închisă ce revine asupra premizelor, au fost datele acestei lucrări convingătoare prin forţa de expresie.

O cunoştinţă de anul trecut a publicului Săptămînii Internaţionale a Muzicii Noi (un public specializat, trebuie să recunoaştem), compozitorul american născut în România, Yehuda Yannay, a subliniat, şi de această dată, ideea legăturii cu tradiţia muzicală europeană, prezentîndu-ne, în fond, o suită de cinci Cîntece pentru tenor şi orchestră. Asemeni piesei interpretate la ediţia de anul trecut - *La campane di Leopardi* - şi această piesă prezintă disponibilitatea lirică a compozitorului de a vibra la sensurile unui anumit text poetic. Secţiunea I - *Times Spring* - a fructificat, practic, cuvîntul *Again* din textul poetic, de aici rezultînd o formă repetitivă, bazată pe 13 repetări ale unei fraze. Secţiunea a II-a - *When Summer is Over* - ne-a pus în contact cu un minunat melanj de *Sprächgesang* - via Schönberg -, *bel-canto* şi desfăşurări de *music-hall* în acelaşi ambalaj liric. Secţiunea a III-a - *Wallpaper Chaconnette* - care este o formă de alintare americană a ciacconei preclasicismului european, creează un contrast prin caracterul voit naiv şi ritmul vioi, prin micile interludii orchestrale cu efecte variate şi finalul abrupt al frazelor muzicale intonate de tenor. Secţiunea a IV-a - *Song of Imperfection* poate apare şi ca ea un "cîntec al imperfecţiunii", dacă privim aliajul de mare accesibilitate dintre *sprächgesang* şi *music-hall*-ul american. Secţiunea a V-a - *Metallic Down* -, a cultivat, cu excepţia începutului ce urmărea să creeze anumite sugestii "metalice" la pian şi la viori în acut, un idilism sonor şi o formă de ironie pe care am circumscris-o aceluiaşi diapazon al tandreţei culturale. Nu în ultimul rînd, subliniem prestaţia interpretativă deosebită a tenorului Cristian Alexandru Petrescu (cu altă ocazie, bariton, în beneficiul muzicii contemporane), care ne atrage atenţia de fiecare dată prin inteligenţa artistică deosebită şi prin remarcabila tehnică vocală adaptată cerinţelor muzicii noi.

Fără nici o îndoială, personalitatea nr.1 a serii a fost compozitorul şi dirijorul (în context) Edwin London, ce a impresionat şi anul trecut publicul acestui Festival de muzică contemporană cu piesa sa corală *Bach (Again)*. De această dată, predilecţia sa declarată pentru "sinteza între tradiţie şi înnoire" s-a întruchipat într-un gest sonor aflat la confluenţa dintre neo- baroc şi abstracţionismul contemporan.

În lucrarea intitulată cu umor *In Heinrich's Shoes* (şi compusă cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la naşterea compozitorului german Heinrich Schütz) proeminentul muzician Edwin London a reuşit să îmbine armonios elemente ce păreau ireconciliabile. Mai întîi de toate, compozitorul a încercat să-şi apropie retorica muzicii lui Schutz, apoi turnûri melodice caracteristice, orientarea spre spectacular, spre masivitate şi chiar majestuozitate prin folosirea alămurilor, tehnica dezvoltătoare bazată pe secvenţe etc. Spiritul contemporan a fost şi el prezent prin frecventele rupturi ale discursului, prin tehnica repetitivă, prin lumea modală propusă la un moment dat şi prin atît de americana infuzie de sonorităţi de *music- hall*. Contrastele mari (sub aspectul densităţii şi al orchestraţiei), gesturile sonore grandioase, acoperirea unei largi palete expresive - de la oniric la asprimi sonore -, în care ritmul se impune ca un element vital, dătător de forţă şi dramatism, recomandă această lucrare amplă ca pe un moment de vîrf al serii muzicale comentate (secondată fiind de piesa *Morning Dance* de Salvatore Martirano) ce a purtat şi amprenta dirijorală, eficientă şi expresivă, a lui Edwin London. Prestaţia orchestrală ne-a reamintit, şi ea, că Orchestra Naţională Radio are mari posibilităţi de înţelegere şi interpretare a muzicii noi, mai ales dacă aceasta este de calitate.

Ileana URSU

https://biblioteca-digitala.ro

În parcurgerea succintă a patru concerte (aparent) disparate, ponderea îi va reveni muzicii românești - prezentă masiv în zilele de 23 și 28 mai ale Săptămînii Internaționale de Muzică Nouă.

Bunăoară, concertul nocturn de la Academia de Muzică (23 mai) poate fi caracterizat prin ideea diversității în unitate: unitate datorată parțial ansamblurilor *Concordia* și *Archaeus* ce-și aleg un anume repertoriu, destinat unei anume componențe instrumentale; diversitate prin multitudinea idiomurilor componistice, particularizate în funcție de fiecare creator. Am ascultat sonoritatea serială proprie avangardei anilor '60 la Liviu Glodeanu (*Invențiuni pentru cvintet și percuție*, dar și hai-ku-urile expresive ale lui Mihai Moldovan (*Meditații asupra a trei poeme de Mihai Nenoiu*); recentul sextet (cvintet de suflători cu harpă) al lui Ulpiu Vlad (inclus clasei sale de lucrări pe tema "Viselor") - *Taina viselor* - a dezvăluit sfera luminozității rafinate, irizate, proprie acestui compozitor.

Ipostaze ale scriiturii pentru același (ușor variabil) ansamblu, *Archaeus*, se concretizează în culoarea și jocul timbral din sensul alchimic dorit de Costin Cazaban în *Solve e coagula*, în valorificarea spectrului armonicelor prin combinații sonore inedite la Călin Ioachimescu - *Palindrom/7* -, în modalul specific lui Sorin Vulcu - *Micrologus per Archaeus* - sau în profunzimea gîndului componistic, punînd în paralel două lumi sonore, cea live și cea a benzii magnetice, din *Alternanțe* de Adrian Iorgulescu. (Din programul constituit astfel relativ unitar valoric s-a detașat însă, prin lipsa substanței componistice, *Ricercare* pentru vioară de Eugen Wendel.)

Enumerarea fiind singurul procedeu posibil în prezentarea de față (inclusă într-un spațiu tipografic inevitabil restrîns față de bogăția informației concertistice dintr-o săptămînă), nu putem insista atît cît am dori, poate, asupra unor creații și nici asupra parametrilor interpretativi - apreciați, oricum, de la un nivel al profesionalismului în sus. Este cazul cvintetului *Concordia* (condus de Miltiade Nenoiu), formației *Archaeus* (dirijată de Liviu Dănceanu), dar și al ansamblurilor prezente în concertul de la Radio din 28 mai: *Ansamblul de percuție din Cluj* (sub îndrumarea lui Grigore Pop), *Ars Nova* (coordonator - Cornel Țăranu) și cvartetul francez de saxofoane *Emphasis*.

În această ultimă seară muzicală dedicată creației românești, același fascicol divers de orientări au împlinit o imagine a actualității: în primul rînd, *Incantații* de Ștefan Niculescu rămîne un model esențial al genului de piesă pentru percuție, păstrînd (paradoxal, poate, dată fiind nuanța "telurică" asociată mai întotdeauna instrumentelor de percuție) toate atributele spiritualității solare, nobleței caracteristice întregii muzici a compozitorului (și dincolo de sistemul componistic perfect coerent, evocat fie și doar prin expresia "Coincidentia oppositorum"). Alte culminații prin originalitatea viziunii componistice și concretizarea sa sonoră - *Spațiu și ritm* de Tiberiu Olah (pentru percuție), *Finalis* de Octavian Nemescu (pentru ansamblu) - au marcat repere semnificative în programele respective. Iar celelalte lucrări au parcurs - cu mai multă sau mai puțină strălucire - spectrul larg de curente și tehnici, de la folosirea (rudimentară a) armonicelor (Lucian Metianu - *Increat*), "noua simplitate" (Mihai Mitrea-Celarianu - *La reine manquée*) spre sugestia bizantină (Gheorghe Firca - *Kontakion*), filtrarea aluziior folclorice românești (Cornel Țăranu - Mosaics, Vasile Herman - *Diaphonia*), compoziția cu ajutorul computerului (Sever Tipei - *Many Worlds*) sau scriitura de virtuozitate instrumentală (Petru Stoianov - *Proportions pour Emphasis* și Sorin Lerescu - *Reflex QUATRO*).

Și totuși, toate aceste clasificări sînt, prin însăși condiția lor de "scheme", insuficiente și, în consecință, nu destul de exacte...

*

Ne rămîn însă de consemnat alte două concerte, incluse în ceea ce am putea numi "culoarea locală" propusă de fiecare zi a Festivalului: prezența percuționistului Mircea Ardeleanu în contextul "Zilei muzicii germane" (24 mai) și momentul închiderii Festivalului, integrat în "Ziua latin-europeană" (30 mai).

Spectaculozitatea intrinsecă recitalului de percuție al lui Mircea Ardeleanu (în bună parte și vizuală, și datorată unui arsenal de instrumente cu care sîntem mai puțin obișnuiți) s-a manifestat prin extraordinarele disponibilități ritmice, de mișcare, de flexibilitate, suplețe și forță ale interpretului. În plus, programul dovedea o structurare cu sens, palindromică: două versiuni ale deja clasicei mostre de aleatorism la Stockhausen, *Zyklus*, au încadrat alte două lucrări de Robert HP Platz (dintre care reținem *L'Oeil du silence*), ax de simetrie fiind o piesă pentru marimba de H.W.Henze (nelipsită de sensibilitate timbrală).

Cele doar cîteva observații pe marginea concertului final se vor raporta mai întîi la dirijorul Gheorghe Costin și efectul pozitiv pe care îl obține întotdeauna de la Orchestra Națională Radio în creația contemporană. Cu atît mai mult, cu cît astfel de muzicieni precum Gheorghe Costin - în egală măsură capabili și disponibili pentru clasic și modern - nu constituie o obișnuință a sălilor noastre de concert. O altă notă de elogiu va fi îndreptățită de colaborarea cu pianistul Dan Ratiu și chitaristul Jorge G.Orozco.

Dar ce am auzit, propriu-zis? Două piese italiene, dintre care celei de Enrico Correggia (*Galaxies Two*, cu puncte culminante neadecvat orchestrate) i-am preferat *Numeri* de Giulio Castagnoli (un "urmaș" declarat

https://biblioteca-digitala.ro

al lui Scelsi prin preferința pentru un sunet unic sau, oricum, pentru un grup mic de sunete și variantele lor timbrale, într-o alcătuire bine gradată); o lucrare spaniolă - *Ise Monogatari III* pentru chitară și orchestră de Enrique Sanz (cu o curioasă culoare "spano-japoneză", cu pasaje repetitive și o bandă relativ facil realizată), dar și *Concertul pentru pian și orchestră* de Adrian Rațiu, unde predomină un limbaj de complexitate acordică (cromatică), în structuri clar delimitabile.

Ne bucură, de altfel, să încheiem rîndurile de față cu o lucrare românească, desigur componentă a spațiului latino-european.

Valentina SANDU-DEDIU

"Ziua a 4-a" a festivalului a fost consacrată muzicii scandinave. Sub acest generic, în Studioul de concerte al Radiodifuziunii am putut lua contact cu doi instrumentiști de clasă - flautistul Mikael Helasvuo și chitaristul Jukka Savjoki - și cu muzica finlandeză; aceasta prezentată și în conferința susținută ca preambul de compozitorul Jarmo Sermilă.

În formula camerală flaut-chitară, greutatea preocupărilor componistice cade, firește, pe exploatarea posibilităților timbrale ale celor două instrumente. Uneori gîndit sub forma unui "contrapunct" timbral (*Dialog op.2* pentru flaut și chitară de Erik Bergman): alteori monologul flautului punînd la încercare virtuozitatea interpretului în fața tehnicilor deceniului opt- nouă (...**sino**... semnat de Kimo Hakola). La rîndul său, chitara poate reda sonorități orchestrale (cu ajutorul benzii de magnetofon, ca în *Tutte le corde* semnată de Olli Koskelin) sau asemănătoare harpei (*Serenades of the Unicorn* de Finojuhani Rautavaara). Paavo Haininen apelează la un discurs mai elaborat (*Utazawa no e*, pentru flaut și chitară) ca de altfel și Usko Meriläinen și Jarmo Sermilă, care își îmbogățesc paleta timbrală prin apelul la banda de magnetofon (*Summer Sound* pentru flaut și bandă și, respectiv *Danza 2* pentru flaut, chitară și bandă). În concluzie, putem spune, că am fost nu în ultimul rînd martorii unei serioase evoluții în plan interpretativ, duo-ul Mikael Helasvuo-Jukka Savjoki fiind semnatarul nu numai a numeroaselor lucrări ce-i sînt dedicate dar și al unor CD cu muzici din toate timpurile.

*

* *

Prin recitalul flautistei Yoko Owada am pătruns în secolul 20 japonez: o lume a muzicii constant sugerate de imagini-idei poetice cu rezonanțe exotice (*Kaze no iroai*, în traducere "Umbre ale vîntului" pentru flaut de Toshi Ichiyanagi, *Ka- shô* - "Cîntecul florilor" - de Kiyotaka Sakata, *Hagoromo* - "Celestial Raiment" - de Ikuma Dan). Mai demne de reținut însă, ineditele combinații timbrale ale compozitorului Toru Takemitsu - flaut - voce umană într-o aură de originală muzicalitate (*Voice*, pentru flaut) sau cele ce reies din opoziția flaut - două piane, cu sonorități percutante (*Ka- shô*).

Alăturînd imaginilor efemere din *Hagoromo* (considerate de autor ca propriile-i "viziuni fugitive" exprimate prin intermediul flautului și al harpei), *Sonata* pentru flaut și pian (interpretată de Yoko Owada și Inna Oncescu) de Ikuma Dan, Yoko Owada se dovedește măiastră și în interpretarea nuanțelor impresioniste. Artista de anvergură amintește în același timp de grația, de farmecul miniaturilor japoneze. Prezența ei emană comuniunea sufletească cu tot ce o înconjoară. Încărcată de senzualitate sau parcă mîngîind o floare, gestica interpretei este o ofrandă adusă muzicii, semenilor săi, vieții însăși.

Surpriză plăcută a serii, piesa dedicată flautistei de Gheorghe Firca a constituit și un nou prilej de afirmare a virtuozității lui Yoko Owada.

Remarcabil și deplin în atmosferă aportul celorlalți invitați care, credem că nici nu mai au nevoie de prezentare: Inna Oncescu, Stana Bunea, Mihai Vîrtosu.

Michaela ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Fondat în anul 1970 sub conducerea muzicală a compozitorului Jorge Peixinho, Ansamblul de muzică contemporană din Lisabona abordează atît lucrări din repertoriul portughez cît şi din cel internaţional, întreprinzînd turnee în toate ţările europene şi participînd la cele mai importante festivaluri internaţionale de muzică contemporană.

În cadrul Festivalului de muzică nouă de la Bucureşti, Ansamblul din Lisabona a prezentat lucrări pentru diverse variante de formaţii instrumentale, cu sau fără bandă magnetică, fiind un ansamblu cu variate posibilităţi timbrale (flaut, clarinet, vioară, violă, violoncel, pian, clavecin, chitară, harpă, percuţie).

De aici nota predominantă a creaţiilor prezentate, **culoarea** - creatoare de atmosferă - şi desfăşurarea improvizatorică - sugerînd o împletire perpetuă a traiectelor sonore, precum în *Canticum joviale* de Lopes e Silva, *O Jardim das Chuvas de Todo o Sempre* de Antonio Sousa Dias (inspirată de textul lui Francis Bacon din "The New Atlantis" - "We have also the Garden of Rains of All Times..."), sau în lucrarea *Floreal* de Jorge Peixinho.

Folosirea benzii de magnetofon preînregistrate, fie cu traiecte sonore asemănătoare celor ale instrumentelor "live", fie complementare, se întîlneşte în lucrările *Poema-Impromptu* de Candido Lima şi *Dialogos* de Felipe Pires, în timp ce Clotilde Rosa, în lucrarea sa *Recondita Armonia*, aduce un omagiu lui Puccini, inspirată fiind de aria din "Tosca", punînd în dialog duo-ul chitarei-harpă cu cvartetul alcătuit din flaut, clarinet, violă şi violoncel.

*

* *

Pianistul german Peter Roggenkamp este cunoscut pentru dubla sa activitate, concertistică şi pedagogică. Profesor principal la Şcoala superioară de muzică din Lübeck, Peter Roggenkamp a întreprins numeroase turnee în ţări ale Europei, Americii de sud şi Asiei. Bogatul său repertoriu include lucrări din repertoriul de pian tradiţional, dar este foarte cunoscut şi pentru succesul pe care îl are în promovarea muzicii contemporane germane pentru pian, mulţi compozitori dedicîndu-i lucrări.

Recitalul a cuprins lucrări ale compozitorilor germani din diverse generaţii: Hans Otte (1926), Karl Heinz Wahren (1933), Friedhelm Döhl (1936), Peter Ruzicka (1948), Helmut Lachenmann (1935), Dieter Acker (1940), Manfred Trojahn (1949) şi Jan Müller-Wieland (1966).

Lucrările foarte clar structurate şi interpretate perfect de pianistul Peter Roggenkamp au dezvăluit preocupări diversificate în componistica germană contemporană. Predilecţia de a alege sau inventa un procedeu tehnic, exploatîndu-l pînă la ultimele resurse, s-a profilat în piesa *Das Buch der Klänge* de Hans Otte, realizînd o euforie sonoră prin procedee tehnice "minimal repetitive", sau în ciclul "*Ein Kinderspiel*" de Helmut Lechmann, care experimentează" noi posibilităţi ale flagioletului la pian", într-o obsesivă percutare a registrului pianistic acut.

Alte piese au ca suport ideatic inspirator, versuri, precum în lucrarea *Drei Nachtstücke für Klavier* de Peter Ruzicka (reflexii asupra unor poezii de Nelly Sachs) şi *Hölderlin- Sonate* de Dieter Acker, care are ca *motto* al părţii a II-a o poezie de Hölderlin, sau texte ale compozitorului, precum în lucrarea *Drei Traum-Stücke* de Friedhelm Döhl (care foloseşte şi pianul preparat), toate menite a crea o atmosferă anume, fie de visare poetică, fie puţin expresionistă, ilustrativă (suprarealistă). De asemenea, o atmosferă dezintegratoare, cu intenţia de a sparge tiparele aduce Manfred Trojahn în *Berceuse*.

Efecte percutante şi o tentă improvizatorică s-au degajat din piesele semnate de Jan Müller-Wieland - *Capriccietti* (un fel de "eboşe" sonoră) şi Karl Heinz Wahren - *Romantische Rhapsodie*, ambele dedicate pianistului Peter Roggenkamp, care în încheierea recitalului său a interpretat, la cererea publicului, Variaţiuni de Feruccio Busoni pe tema opusului 11 de Schönberg, clasicul părinte al muzicii noi.

Mihaela MARINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Simfonicul filarmonicii ploieştene din seara zilei de joi 27 mai a fost unul din nu multele concerte, din cadrul festivalului, ale căror executare a depăşit prin calitate interpretativă nivelul tehnic înalt al pieselor. Orchestra, sub bagheta dirijorului Paul Popescu, a sunat foarte bine şi a dovedit existenţa unui travaliu foarte serios, depus de către instrumentişti în faţa partiturilor. Toate, partituri dificile, pretenţioase. Ele, patru la număr, au compus un program unitar şi totodată scurt. Aglomerarea mijloacelor compoziţionale epuiza repede ceea ce-ar fi putut avea de spus compozitorii. Căci toate lucrările exhibau într-un mod parcă demonstrativ un soi de virtuozitate, de exces expresiv. Lipsa de retorică, adică lipsa unor elemente sau pasaje mai rarefiate informaţional, mai puţin tensionate, mai redundante, a făcut ca doar piesa a 3-a, *Shades*, de Richard Tsang, să aducă blocuri timbrale mai uşor inteligibile; ultima, *Transit*, de Wing-Wan Chan, a prezentat un discurs ritmic mai pregnant - ca fond şi reper logic -, în timp ce primele două, *Ansioso*, de Valerie Ross, şi *Tien Wenn*, de Shing-Kwei Tzeng, legînd bloc sonor după bloc sonor, eveniment compact lîngă un altul cu textură masivă, amputîndu-şi astfel orice spirit de economie, ajungeau să ostenească ori măcar să solicite la maximum gîndirea şi imaginaţia muzicală a auditoriului. Interesantă formula piesei *Tien Wenn*, un duo pentru orchestră şi flaut, ce renunţa la clasica distincţie dintre solist şi tutti, îşi amputa orice umbră de omofonie şi acompaniament, şi în care flautistul Dorel Baicu a participat cu o interpretare meritorie.

Experienţa acestei "muzici asiatice" (cum ne-a oferit-o programul) îmi pare utilă din două puncte de vedere. O dată, fiindcă ea pare să nu aibă asiatic în ea decît originea autorilor, din moment ce produsul constituie un simfonism de perfectă indiferenţă universală. Şi, totodată, pe de altă parte, muzica aceasta ne poate sugera şi un alt fel de "asiatism", acela de căutat în "excesul"(=exotismul) unor aglomerări sintactice impecabile din punct de vedere compoziţional. Oricum, pentru cel obişnuit nu doar cu pentatonii suave de gen pudic- chinez şi nici numai cu impresionismele timbrale de tip gamelan, ci şi cu năruiri mai abrupte în stil tibetan, o asemenea întîlnire, cu o "nouă" muzică asiatică, devine o experienţă utilă şi chiar fecundă.

Marin MARIAN

Opera "Erendira" de Violeta Dinescu în versiunea teatrului "Hans Otto" din Potsdam

În seara zilei de 19 martie 1993, Teatrul "Hans Otto" din Potsdam a prezentat într-o nouă viziune artistică opera de cameră *Eréndira* de Violeta Dinescu, lucrare a cărei premieră absolută avusese loc în 1992 la Stuttgart. Dacă avem în vedere înscrierea operei compozitoarei noastre pe afişul *Bienalei Teatrelor Lirice* din luna mai 1992, apoi montarea de la Potsdam, turneul acestui teatru în România în mai 1993 (cu spectacole la Constanţa şi Bucureşti), iar în continuare la Festivalul intinerant din Germania intitulat *Tage des Neuen Musik- Theaters* (cu reprezentaţii în iunie 1993 la Wuppertal, Hagen şi Witten) dispunem de toate argumentele să conchidem că *Eréndira* şi-a început o carieră vertiginoasă de la primii paşi. Deşi s-a bucurat de două montări corecte, de probitate profesională, totuşi socotim că partitura Violetei Dinescu nu a intrat încă pe făgaşul unor viziuni regizorale şi interpretări de referinţă, capabile să-i pună în lumină valenţele acestei îndrăzneţe lucrări contemporane. Chiar dacă dificilul rol al bunicii şi-a aflat în Christina Ascher o cîntăreaţă şi actriţă cu experienţă în teatrul liric actual, greu de egalat, totuşi rămînem la credinţa că tensiunea dramatică din *Eréndira* aşteaptă încă soluţii interpretative de anvergură şi fantezia regizorală pe măsura subtilului text al scriitorului Gabriel Garcia Márquez.

Regizorul Bernd Weißig a încercat - în montarea de la Potsdam - să aducă orchestra pe scenă, în faţa publicului şi în vecinătatea imediată a interpreţilor. Nu am înţeles, de ce a fost nevoie să plaseze în colţurile scenei o serie de monitoare TV spre a-l

https://biblioteca-digitala.ro

vedea actorii pe dirijorul Diether Nohl, cînd se mișcau la o distanță de 2-3 metri de ansamblul orchestral. De asemenea, publicul este permanent tentat să privească și în stînga podiumului (unde se află formația instrumentală), părăsind adesea acțiunea operei, mai ales în momentele lipsite de conflict dramatic. Totuși, versiunea teatrului "Hans Otto" din Potsdam ni se pare mai convingătoare, mai legată de text, mai unitară ca stil, față de cea de la Stuttgart, Bernd Weißig a optat pentru o soluție mai decentă în scena de cupluri amoroase (tabloul al treilea), montînd un paravan transparent pentru mascarea actului sexual (la Stuttgart, tînăra Eréndira făcea dragoste la vedere într-o.. baie!). Subiectul fiind permanent pe muchie de cuțit între vulgar și real, între vis și existență obiectivă, între reverie și autentic, solicită din partea regiei o maximă acuitate de planuri. Ceva mai mult: opera *Eréndira* dispune de un substrat politico-social evident, strecurat de scriitorul sud-american în text (lupta dintre bine și rău, dintre bogați și săraci, dintre tineri și bătrîni, dintre decădere și fericire), fapt care obligă regia la sublinieri esențiale. De pildă, scena finală în care Eréndira pornește alături de iubitul ei Ulysse spre o nouă viață, ni s-a părut umbrită în montarea Teatrului din Potsdam de gestul tinerei fete care adună pe fugă banii aruncați pe jos în clipa morții bunicii sale (versiunea de la Stuttgart îi prezintă pe cei doi tineri îndrăgostiți, urcînd treptele unei scări imaginare fără sfîrșit, de unde răzbate o puternică lumină, ce simbolizează speranța într-o lume liberă, fără prejudecăți).

Opera Violetei Dinescu trăiește prin remarcabila creație a mezzosopranei Christina Ascher, o cîntăreață cu larg ambitus vocal, dublată de o actriță cu temperament tipic sud-american. Muzicală pînă în vîrful unghiilor, Christina Ascher a făcut din rolul Bunicii un personaj de neuitat. Cei doi tineri cîntăreți, Alenka Genzel (Eréndira) și Hans-Georg Prise (Ulysse) s-au achitat corect de partitură, naturalețea sopranei conferindu-i o nuanță de credibilitate în plus față de partenerul ei (adeseori preocupat prea mult de textul muzical). Grupul celor patru curtezani ai tinerei fete (Roland Pietzsch, Karl-Heinz Fuchs, Helmut Schulze și Helmut G.Frizch) s-a achitat onorabil față de muzică, însă ne-a rămas dator din punct de vedere scenic (se impunea o mai mare diferențiere de gest, de caracter, de atitudine). Poate că și scenografia spectacolului ar fi necesitat o plasticitate mai accentuată, Matthias Körner preferînd să sugereze decît să precizeze prin costum și decor, eroii și locul acțiunii.

Desigur că succesul real al spectacolului trebuie acordat orchestrei Filarmonicii din Brandenburg care sub bagheta experimentatului Diether Nohl a cîntat exact, suplu, discret, cu certă profesionalitate. Partitura Violetei Dinescu nu este deloc ușoară, lasă frîu liber instrumentiștilor (aproape fiecare deține rol solistic) încît rolul dirijorului devine esențial. Diethel Nohl a știut să fie nu numai eficient, ci și riguros, fără a răpi din paleta coloristică a partiturii.

Opera *Eréndira* în montarea Teatrului "Hans Otto" din Potsdam (pe lîngă faptul că a readus toate "tăieturile" de la Stuttgart la locul dorit de compozitoare) ne-a satisfăcut mai mult muzical decît scenic, deși - paradoxal - spectacolul de la București rămîne superior premierei absolute.

Viorel COSMA

https://biblioteca-digitala.ro

DE PESTE HOTARE

Istoria muzicii în Austria. Masă rotundă la Viena

Pierzînd pe rînd toate teritoriile alipite în decursul secolelor, Austria de azi este o țară mică și fericită. Sistemul federal stipulat de Constituție funcționează fără cusur, țara nu are nici un litigiu major cu vecinii, nici cu cei cotropiți înainte, nici cu "marele frate", Germania. Obiectul nostalgiei austriece nu este Imperiul destrămat, ci doar împărații și împărătesele, prinții și prințesele, marile familii nobiliare și marii generali de altădată, balurile și bătăliile istorice, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms și Johann Strauss, iar majoritatea austriecilor nu sunt nostalgici deloc. Integrarea țării în Comunitatea Europeană îi preocupă mai intens decît genealogia Babenbergilor și Habsburgilor.

Istoriografia muzicală austriacă pare să fie și ea liberă de rămășițele nostalgiilor imperialiste. Ea caută să scape și de prudența exagerată și contraproductivă manifestată pînă deunăzi față de problemele "delicate" ale trecutului. În anii '70, la două decenii de la semnarea tratatului care a pous capăt ocupării Austriei de către Puterile Aliate, marea sinteză intitulată *Musikgeschichte Österreichs* (Istoria muzicii în Austria) ignora încă faptul că țărișoara dunăreană este succesoarea de drept a unui imperiu dintre cele mai mari și puternice ale Europei. Ea s-a rezumat la trecutul muzical al țărilor austriece "de miez" ("Österreichische Kernländer"), în parte, pentru a nu stîrni suspiciuni și aversiuni în fostele țări ale coroanei ("ehemalige Kronländer"), dar, probabil, și pentru a nu i se putea pretinde să-și ceară scuze, din cinci în cinci pagini, pentru păcatele înaintașilor lor săvîrșite față de înaintașii românilor, maghiarilor, slovacilor, moravilor, cehilor, rutenilor etc. de azi. Întreprinderea s-a soldat cu un succes relativ. Scrisă de cei mai competenți istoriografi muzicali ai țării, coordonată de eminenții oameni de știință Rudolf Flotzinger și Gernot Gruber, Musikgeschichte Österreichs apărută în 1977-79 nu a lezat sensibilitatea nici unui vecin, dar a fost criticată pentru escamotarea trecutului plurinațional și chiar pluricentral al Austriei istorice. Nu poți să scrii despre Austria veche fără a scrie despre capitale ca Praga și Bratislava, Buda și Ljubljana, Cernăuți și Cluj!

La două decenii de la apariția lucrării, aceiași coordonatori și (aproape) aceiași coautori vor publica o ediție lărgită și substanțial îmbunătățită a *Istoriei muzicii din Austria*. Pregătirile sunt impresionante și pilduitoare.

În octombrie 1992 a avut loc la Viena prima rundă de consfătuiri cu participarea unui număr mare de muzicologi din Austria. Participanții au accentuat faptul că azi este mai ușor să scrii o carte de istorie, decît era acum douăzeci de ani, dată fiind noua situație politică din Europa și, mai ales, apropierea politică și relațiile de la egal la egal dintre Austria și fostele țări ale Coroanei. S-a căzut de acord asupra necesității și posibilității de a lărgi sfera tematică a lucrării, fără ca autorii să se facă vinovați de tendințe monarhiste sau de aderarea slugarnică la ideea de Mittel-Europa. Relațiile istorice

https://biblioteca-digitala.ro

trebuiesc reflectate cu un maximum de corectitudine. În fond, cartea se va referi la teritoriul actual, neschimbat din 1945, al Austriei, dar se va accentua mult importanța relațiilor artistice și culturale cu teritoriile învecinate, aflate vremelnic în comunitate administrativă cu Viena.

În aprilie 1993, redactorii și autorii au invitat cîte un muzicolog din Silezia, Slovenia, Boemia, Slovacia, Moravia, Transilvania, Polonia, Croația și Moravia (toponime în parte dispărute de pe harta politică a Europei, în parte recent reapărute!), precum și un reprezentant al evreimii austriece și o expertă în materie de muzică țigănească. Scopul primordial al acestei întruniri a fost sondarea unor opinii de peste hotare și înregistrarea unor sugestii externe în vederea valorificării lor la redactarea ediției adăugate și îmbunătățite. Titlul de referat propus fiecăruia a fost: "Dorințe ale Sileziei (Slovaciei, Boemiei etc.) către Istoria muzicii din Austria". Neavînd o abilitate din partea provinciei istorice în care m-am născut și trăiesc, nereprezentînd pe nimeni, ci expunînd opinii absolut personale, mi-am permis să modific titlul și am vorbit despre "Dorințe ale unui ardelean...". Mai toți antevorbitorii mei m-au invidiat pentru a nu fi sesizat ei primii inacceptabilitatea titlului propus de gazde.

Întrunirea de trei zile a fost marcată de absența regretabilă a două personalități de primă mărime. Domnul Flotzinger, coredactor al cărții și **spiritus rector** al întîlnirilor de lucru convocate în vederea creării celei de a doua ediții, a lipsit din motive de boală, iar muzicologul ungur Tibor Tallián, din cauza unor "probleme de pașaport".

Punctele de vedere ale celor prezenți au fost expuse sub coordonarea alternativă a muzicologilor Gernot Gruber și Theophil Antonicek, cel de al doilea fiind nu numai coautor al *Istoriei muzicii din Austria*, ci și președintele Societății Austriece de Muzicologie.

În conrextul luărilor de cuvînt, a fost singulară și chiar surprinzătoare poziția muzicologului polonez Piotr Pozniak care a lăudat concepția ce stă la baza primei ediții. Domnul Pozniak și-a exprimat dorința ca Galiția istorică să nu fie pomenită nici în cea de a doua ediție, deoarece în Galiția, cea mai săracă provincie a Imperiului, nu s-a creat o viață muzicală demnă de interes. În schimb, a insistat asupra legăturilor dinastice dintre Polonia și Austria ca factori ai dezvoltării muzicii în ambele țări.

Pentru gazde, cele mai profitabile referate au fost, probabil, cele susținute de doamnele Zdenka Pilkova, Darina Mudra și Korjalka Kos, care în cele 30 de minute acordate cîte unui referent au reușit să parcurgă întreaga istorie a muzicii și a vieții muzicale din Boemia, Slovacia, respectiv Croația, au informat asistența asupra realizărilor mai de seamă ale muzicologiei din țara lor și au formulat sugestii concrete cu privire la opera colegilor austrieci. "Silezianul" Hubert Unverricht - unul dintre marii muzicologi ai Germaniei, cu o extrem de largă arie de preocupări științifice - alături de prezentarea unui referat- model, a adus, poate, cele mai multe completări la referatele celorlalți, toate de o competență de invidiat. Moravul Jiri Fukac, de asemenea, nu s-a mulțumit cu expunerea solicitată de gazde. Atît în referatul său, cît și în desele sale intervenții, el a știut să îndrepte atenția participanților asupra problemelor-cheie cu care se confruntă orice istoric conștiincios din această zonă a Europei: problemele identității naționale și culturale. Întrebările sale au fost de genul "este oare Svejk un personaj ceh sau austriac?" sau "ce să fac dacă ceea ce aici, la Viena, se cheamă osmoza culturală la noi acasă intra în capitolul intitulat Lupta antihabsburgică a națiunii?" O prezență răscolitoare, benefică, Andre Rijavec a venit din Slovenia, o țară care a reușit să se

https://biblioteca-digitala.ro

desprindă fără vărsare de sînge de totalitarismul cu față titoistă. Întîi l-a citat pe Paul Valéry: "Toate națiunile au toate motivele de a se considera incomparabile", pentru a continua cu evocarea trecutului nostru comun în care deciziile privind existența noastră au fost luate de alții, de austriecii pangermani și de rușii panslavi. Deși... Deși, pînă la 1800, Universitatea din Viena a avut 1200 de profesori și 35 de rectori de origine slovenă...

Cu totul deosebite au fost contribuțiile privind două etnii răzlețe în Europa. Thomas Dombrowski a vorbit în numele evreilor austrieci care nu vor, ei înșiși, să fie recunoscuți ca o minoritate națională a Austriei, considerîndu-se doar o comunitate religioasă. În centrul referatului său a stat figura cantorului vienez Salomon Sulzer care, compunînd o muzică de cult evreiască prin text și germană prin limbaj muzical, a reușit, totuși, să impulsioneze renașterea muzicală a evreimii de pe toate continentele. Dimpotrivă, țiganii Austriei luptă pentru a fi recunoscuți ca naționalitate. Doamna Ursula Hemetek ne-a dezvăluit adevăruri zguduitoare cu privire la trecutul acestei nații eminamente muzicale. Ea ar opta pentru introducerea, în loc de termenul "minoritate" (în germană, Minderheit), a termenului "mai- puținătate" (Wenigerheit). Doar cei care sunt mai puțini nu sunt "minori" față de cei care sunt mulți! Da, romii și sintii au contribuit substanțial la ființa muzicii Austriei!

În referatul meu am arătat că Transilvania nu este astăzi o unitate teritorial-administrativă distinctă a României și o istorie a muzicii din Transilvania nu a fost scrisă. Românii - popor autohton și majoritar - înglobează trecutul nostru muzical în istoria muzicii românești (vezi *Hronicul muzicii românești* de O.L.Cosma), ungurii, în istoria muzicii din Ungaria (vezi volumele publicate de Institutul de Muzicologie din Budapesta), iar sașii nu se ocupă decît de trecutul muzical propriu. Austriecii sunt primii care mă întreabă cum doresc să se reflecte muzica noastră într-o sinteză mai largă. Am spus că (1) doresc ca nici ediția a doua să nu lezeze nici sensibilitatea națiunii române, nici cea a minorităților Transilvaniei, dar (2) să nici nu ne "menajeze" peste măsură: dacă autorii vor constata că în Transilvania dintre 1681 și 1887, perioadă în care înaintașii noștri au fost supuși austrieci, s-au format la noi structuri specifice vieții muzicale austriece, nu au decît să le spună așa. Am rugat însă să accepte faptul că (3) nu întreaga viață muzicală a Transilvaniei a fost "austriacizată", ci doar unele reședințe nobiliare și orașele mai mari, precum Clujul, Sibiul, Brașovul. Pentru români, epoca dominației austriece a însemnat dramatica scindare a bisericii naționale, iar pentru maghiarii și sașii protestanți, contrareforma de tristă amintire. Românii, inclusiv cei uniți cu Roma, au rămas fideli ritului de sorginte bizantină, iar luteranii și reformații, tradițiilor muzicale protestante. Au rămas intacte și straturile arhaice ale folclorului autohton (inclusiv la sași). Drept întîlnire de vîrf a clasicismului vienez cu românitatea am citat *Misa Sfinților Ciril și Metodiu* de Michael Haydn, drept dovadă insolită a contactelor Bisericii românești cu plurivocalitatea de tip occidental, celebrul *Kyrie* la patru voci, notat cu neume bizantine.

Ca de obicei, nici de data aceasta nu au fost atît de importante referatele aduse de acasă, cît luările de cuvînt pe marginea lor. Am încercat să impun viziunea potrivit căreia nu numai persoanele pot avea multiple identități culturale (ceea ce pentru mine, ca maghiar din România, profund implicat în viața comunității germane din Transilvania, este o evidență personal trăită), ci și personalitățile, capodoperele, stilurile și structurile culturale din trecut. Cine ar contesta că Franz Kafka a avut trei identități: una evreiască, prin sînge, una germană, prin limba în care a scris, și una praghezĕ, mulțumită geniului

https://biblioteca-digitala.ro

locului unde a trăit? Dubla sau tripla apartenență nu este o scindare a eului, ci o șansă de îmbogățire spirituală. Austria culturală este inconfundabilă cu Germania datorită masivelor influențe sud- și est europene, pe care le-a asimilat și cu care se identifică. Scurta înflorire a clasicismului muzical, la Oradea, sub prefectul și episcopul Adam Patachich, a constituit un moment important al istoriei muzicii, de care sunt mîndri croații, românii, ungurii, austriecii și poate și alții. Liszt a fost maghiar prin descendență, austriac prin cetățenie, francez prin cultură, german prin opțiunea de a se stabili la Weimar, fiu fidel al Romei prin religie; prin influența sa providențială, el a fost și o personalitate marcantă a istoriei muzicii ruse; în timpul șederii sale de mai multe săptămîni la București și Iași, Liszt s-a identificat și cu eul colectiv al românilor. Cine l-ar putea expropria unilateral? Istoria muzicii europene se scrie de pe poziția recunoașterii reciproce, de către toate națiunile, a libertății de adeziune la toate valorile trecutului. Considerațiile mele privind caracterul național și plurinațional al culturii, inclusiv al istoriografiei muzicale, au fost provocate de considerațiile domnului Fukač care ar saluta deznaționalizarea totală a viziunii noastre asupra trecutului. Domnul Fukač a afirmat că, în ceea ce îl privește, el este neutru din punct de vedere național. L-am întrebat: poate a vrut să spună "imparțial", "tolerant față de alteritatea națională"? Nu, absolut neutru - a fost răspunsul domniei sale. Ne-am despărțit în coadă de pește, dar fără supărare.

Rămîne să vedem ce au cîștigat colegii austrieci din multitudinea de sugestii primite de la oaspeții acestui simpozion.

Fără doar și poate, mai grea va fi pentru ei cea de a treia rundă de convorbiri, aceea cu reprezentanții "fratelui celui mare". Este îndeobște cunoscută butada: pe germani și austrieci nu-i desparte nimic decît comunitatea limbii materne. Le dorim ca, totuși, discuțiile lor viitoare să fie tot atît de pașnice și prietenești ca cele purtate cu noi.

Francisc LÁSZLÓ

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordînd subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rînduri (32 rînduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfîrșit, în cazul că sînt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 ore.

Readers abroad can subscribe for the Muzica Magazine through the account of the Union of Composers and Musicologists in Romania, No. 47.61.000.997.3001 (only for U.S. dollars) - Banca Română pentru Comerț Exterior - BRCE (The Romanian Bank for Foreign Trade) - Romania. The annual amount is $ 67, mailing expenses included.

Acest număr apare și cu sprijinul financiar al Fundației "SOROS"

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Seire nouă - Anul IV, nr. 3 (15) (iulie-septembrie) 1993

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector I, telefon 650.78.17 int.110 și 140.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA - redactor șef
GEORGE DRAGA - redactor șef adjunct

COLEGIUL REDACȚIONAL

Nicolae Brînduș, Michaela Roșu, Octavian Nemescu, Anatol Vieru, Elena Zottoviceanu

Editarea computerizată și tiparul executat la UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR - *MUSICPRINT*

Prețul lei 250